المجلس الأعلى للثقافة

فى النقد التطبيقى

(محاورات مع نصوص شعرية ونثرية)

أحمد درويش



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

درويش، أحمد
فى النقد التطبيقى: محاورات مع نصوص شعرية ونثرية/ أحمد درويش
القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، النشر، ط١، ٢٠١٠
٥١٦ ص؛ ٢٤ سم.
١ - الأدب العربى - تاريخ ونقد.
٢ - الشعر العربى - تاريخ ونقد.
٣ - النثر العربى - تاريخ ونقد.
(أ) العنوان

رقم الإيداع ٢٠١٠/٧٨٣٦
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978-977-704-032-7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهادات أصحابها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأى المجلس.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 27352396 **Fax** : 27358084.
www.scc.gov.eg

المحتويات

بين يدى الكتاب

يضم هذا الكتاب نماذج من حواراتى النقدية، مع النصوص الشعرية والنثرية، على امتداد نحو ثلاثين عامًا، وهى حوارات امتدت على خارطة الأدب القديم والوسيط والحديث، وأفادت من مجمل الثقافات التى شكلت المناخ المحيط بميلاد النص ونموّه ومقاومته لعوامل الفناء والنسيان، كما أفادت من مجمل القراءات التى عنيت بالشريحة التى ينتمى إليها النص فى الأدب العربى أو فى الآداب الأخرى.

وقد كان رأيى وما يزال أننا فى حاجة ماسة إلى الأكثار من النقد التطبيقى الذى يعانى من قلة الإصدارات الجيدة فيه، إذا ما قيس بالنقد النظرى الذى يغرى كثيرًا من الأقلام بإراقة ما لديها من مداد، وباستعارة مداد الآخرين لتحبير الصفحات التى تتضخم يومًا بعد يوم فى مكتبتنا العربية ولا يتناسب مردودها الفنى، وأثرها المحدود فى تكوين الذائقة الأدبية والنقدية، مع الجهد الذى يُظَنّ أنه بذل فيها، ولا مع الحيّز الكبير الذى تحتله فى أرفف المكتبات، أو عبر ملفات الشاشات.

ومع التسليم بأهمية التنظير النقدى والوقوف على الأسس الفنية للنص الذى يحاوره الناقد، وأهمية استيعاب ما يتصل بالنص وما يشير إليه من آفاق، فإن كثيرًا مما يرد فى هذا السياق فى دراسات النقد النظرى، تكاد تكون أقرب إلى الحوار مع الذخيرة النقدية التى يعتز النقد ولا شك بالإلمام بها، أكثر من الحوار مع النص الأدبى الذى يواجهه، وقد لا تكون الذخيرة النقدية فى حاجة دائمًا إلى حوار كل النقاد الذين يتعاملون معها، وخاصة ذلك النوع من الحوار الذى يلوك ويردد ولا يكاد يضيف، وهى سمات تنطبق على كثير من صفحات نقدنا النظرى، ولكن النص الأدبى يحتاج دائمًا إلى

حوار الناقد الأدبى معه، خاصة إذا ما أحسن التأهب واستكمال العدة. وإذا ما أضفنا إلى هذين الضلعين، الذخيرة النقدية، والنص الأدبى، الضلع الثالث المكمل لهما وهو القارئ المتذوق أدركنا أن جلَّ ما نطلبه من الناقد الجيد، يكمن فى الحوار مع النص مع الاستعانة بالقدر الملائم من الذخيرة.

إن أهمية المواءمة بين الاستعانة بالقدر الملائم من الذخيرة النقدية ، والحوار الثرى مع النص تكمن فى إدراك أن هذا هو الطريق الوحيد لتكوين شبكة من الأدوات النقدية التى يتلاءم نسيجها مع النصوص التى يفرزها أدبنا، لأن خيوطها منسوجة فى الواقع من خيوطه، وهو الطريق التى سارت عليها كل نظريات النقد الأدبى الكبرى المعروفة لنا، منذ أن كتب أرسطو كتابه عن «الشعر» مستمداً أسسه من النصوص الأدبية المحيطة به والسابقة عليه، وكان ذلك التلاؤم فى النسيج من الأسباب الرئيسية التى جعلت هذا الكتاب وأمثاله تحتل مكانها الرئيسى فى «الذخيرة النقدية» العالمية، بعد أن انطلقت، من واقع الحوار الثرى مع النصوص المحلية.

ولا شك أن كثيراً من المشاكل التى نواجهها الآن فى ممارساتنا النقدية مثل أزمة المصطلح وغموض اللغة، وضبابية المنهج، يمكن أن تتلمس طريقها نحو التقارب والإخصاب، عبر النقد التطبيقى، أكثر مما نجده عبر النقد النظرى.

غير أن النقد التطبيقى يتعرض لمخاطر أخرى، لعل من أبرزها - محاولة الهبوط بمنهج مُعَدٍّ سلفًا، على نص، قد لا يكون متوائمًا مع ذلك المنهج، ويحدث ذلك عادة مع المناهج البراقة، التى يذيع صيتها مرتبطة بأسماء نقاد عالميين مشهورين أو مدارس نقدية تنجذب إليها الأسماع، فيحاول النقد التطبيقى أن يهبط بذلك المنهج «من أعلى» على النص، وأن يستغل مقاييسه وأدواته التى عرفت طريقها من قبل فى آداب أخرى، وقد لا تكون صالحة بحرفيتها لتنطبق على النص الأدبى الذى يعالجه ولكن الناقد يغفل أو يتغافل عن هذا، ويظل يمارس لعبته التى قد ترضيه هو، وتشبع غروره فى استعراض معلوماته، لكنها بالتأكيد لا ترضى النقد ولا القارئ.

إن المنهج، فيما نرى، ينبغي أن يأتي لاحقًا، لتمثل النص وإشراقه في روح وعقل الناقد، وعليه بدءًا من هذه اللحظة أن يتخذ أكثر المناهج ملاءمة لإجراء الحوار الذي نبتت بذرته الأولى في روحه، أما المحاولات التي تعتمد على اختبار المنهج أولاً، ثم الهبوط بالمظلة أو «البراشوت» على النص الضحية فهي محاولات تؤدي إلى كثير من الجعجعة ولا تثمر كثيرًا من الطحن.

في ضوء هذا التصور كانت حواراتنا، مع النماذج المختارة هنا، للشنفرى الأزدي، وعنترة وأبي ذؤيب الهذلي، وأبي فراس الحمداني، والبحتري وخليل مطران ومحمود حسن إسماعيل وعباس العقاد، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد الفيتوري وأمل دنقل ومحمد أبو سنة ونزار قباني، ومحمود درويش وابن دريد وأبي حيان التوحيدي، وأبي العلاء المعري ونصوص ألف ليلة وعلي مبارك ويحيى حقي، باعتبارها نماذج لحوارات أخرى حدثت ويمكن أن تحدث مع نصوص أدبنا العربي القديم أو الحديث. الشعر أو النثر لتزداد الفضاءات تألقًا ووضوحًا عبر النقد التطبيقي.

والله ولي التوفيق،،،

أحمد درويش

(الباب الأول)

محاورات مع النص الشعرى



قـراءة فـي لاميـة العـرب
للشنفـرى الأزدى



تعد قصيدة الشنفرى الأزدى التى عرفت باسم "لامية العرب" واحدة من أشهر القصائد التى وصلت إلينا من نتاج الشعر الجاهلى، بل إنها لتتنافس على مجال الصدارة فى الشهرة بالنسبة لتاريخ الشعر العربى كله، مع مجموعة قليلة من القصائد وجدت قدراً مماثلاً من عناية الشراح، وانتقاء كتب المختارات، وقبل هذا كله وبعده تذوق القارئ للشعر العربى وتمتعه بهذه النصوص الخالدة على تعاقب العصور.

وقد كان إجماع القدماء على تسمية هذا النص الشعرى بلامية العرب شهادة فى ذاته على رأيهم فى حسن تمثيله لأجود خصائص النص الشعرى الجميل، وشهادة فى الوقت ذاته على جريان هذا النص على ألسنة العرب جميعاً بعيداً عن الخصائص القبلية والطائفية، التى كانت تجعل من بعض النصوص أكثر تمثيلاً لهذه الطائفة من تلك، أو أكثر رواية على ألسنة قبائل بعينها دون سواها، بل وأحياناً أكثر احتمالاً لانتحالها من فريق من العرب لترجح بها كفتهم الأدبية على منافسيهم، لكن نص الشنفرى الأزدى حمل نسبته إلى العرب جميعاً، أكثر من نسبته حتى إلى صاحبه نفسه، فلم يشع مصطلح "لامية الشنفرى" بقدر ما شاع مصطلح "لامية العرب".

ولعل هذه الخاصية فى ذاتها هى التى أشاعت زوبعة خفيفة فى القرن الرابع الهجرى عندما ذكر أبو على القالى (٢٨٨-٣٥٦هـ) فى كتابة الأمالى، حديثاً أسنده إلى أبى بكر بن دريد (٢٢٣-٣٢١هـ) وذكر فيه أن اللامية انتحلها خلف الأحمر، وأسندها إلى الشنفرى، وهذا الخبر الذى نقله "القالى" وانفرد به، كان هو نفسه أول من كذبّه حيث ذكر فى الجزء الثالث من الأمالى، نص "اللامية" كاملاً مع نسبتها إلى الشنفرى نسبة صريحة دون تشكيك ولم يردد أى من القدماء هذا الرأى، وردده بعض المحدثين على استحياء، ووجدوا من يرد عليهم من الدارسين العرب والمستشرقين[١].

ومع وجود روايات متعددة للقصيدة فى مصادر كتب الأدب العربى، ومؤلفات الشراح فإن الفروق تعد هينة بين الروايات المختلفة[٢]، فروايات كتب "القصائد المفردات" وأمالى القالى وحماسة الخالدين ومختارات ابن الشجرى وشرح اللامية للعكبرى إلى جانب النص الذى اختارته بعض كتب المختارات الشعرية فى العصر الحديث مثل "موسوعة الشعر العربى" للدكتور خليل حاوى، أو بعض الدراسات الحديثة مثل "لامية العرب للشنفرى" للدكتور عبد الحليم حفنى وغيرها، كلها تدور فيها القصيدة فى فلك ثمانية وستين بيتاً، ولا تختلف فيها الأبيات إلا اختلاف "ذائع" عن "شائع" أو "الأهل" عن "الرهط" وغيرها من هذه الفروق الطفيفة التى من الطبيعى أن توجد فى نص تناقله الرواة مشافهة نحو ثلاثمائة عام قبل أن يعرف طريقه إلى التدوين.

لقد تنبه كارل بروكلمان فى نهاية القرن التاسع عشر إلى لمحة فنية دقيقة، تشكل واحدة من الخصائص الجمالية التى تميزت بها "لامية العرب" حين تحدث عما أسماه بالمذهب الشعرى المستقل المتجسد بها والذى يميزها عن كثير من القصائد الجاهلية الشهيرة، يقول بروكلمان: "أما فى لامية الشنفرى فيواجهنا مذهب شعرى مستقل، وعلى حين يجعل الشاعر الجاهلى وصف الطبيعة من الجبال والفيافى وغيرها غرضاً مقصوداً لذاته، يتخذ شاعر اللامية هذا الوصف بمثابة منظر أساسى بهيج لتصوير الإنسان نفسه وأعماله، وإذاً فليس هناك ما يحملنا على موافقة الذين افتراضوا لهذه القصيدة اللامية بين قصائد الشعر الجاهلى شاعراً آخر غير الشنفرى الذى رويت له القصيدة"[٣].

إن إجادة تصوير عنصر "الإنسان نفسه" والإحكام الفنى الذى يمكّن الشنفرى الأزدى من الوصول بوسائل الشعر إلى جوهر نمط متفرد، هو نمط "الصعلوك المتمرد" هو الذى جعل اللامية تنبض بالحياة حتى بعد أن تزول معالم اللوحة وصوت المتحدث وهو الذى يجعلها تفتش عن طريقها الخاص فتمتع المتلقى حين توقظ فيه من العناصر ما يجعل منه هو نفسه قوة محاورة تخضع العناصر العرضية المتغيرة إلى المواءمة مع العنصر الجوهرى الثابت.

لقد بدأت القصيدة المتمردة بتمرد على منطق "المثيرات والأفعال" الذى اعتاده السلوك " المنطقى" العادى، واعتاده التعبير النثرى المعبر عن ذلك السلوك، وتجسد هذا منذ البيت الأول:

أقيموا بَنى أُمِّى صُدورَ مَطِيِّكم   فإنِّى إلى قَوْمٍ سواكُمْ لأَمْيَلُ

فالروابط المنطقية منفكة بين المثير والفعل الملائم، فالذى يريد الرحيل هو الشاعر المتمرد وهو الذى ينبغى أن يقام صدر مطيته استعداداً لذلك الرحيل، أما القوم فهم المقيمون المرتحل عنهم، ومن ثم فمن المنطقى أن تظل نياقهم نياخًا لكن الشاعر "بعثر أوراق المفاهيم الثابتة" تمهيداً لبعثرة مفاهيم الوحشة والأنس التى حكمت علاقة الكائن بالجماعة المحيطة به فى دوائرها المتتالية بدءًا من القبيلة الأم إلى القبيلة القريبة إلى القبيلة الحليفة إلى القبيلة المعادية، ثم إلى اتحاد هذه الدوائر على تناقضها أحيانًا، ضد دائرة أوسع هى دائرة "الحيوان" المستأنس أو المتوحش والتى تتفق الجماعة فى صمت على أنها دائرة المسخر أو العدو، وهو تصور سوف تقلبه لوحات القصيدة رأسًا على عقب، بعد أن قلبت مفهوم الرحيل والإقامة فى بيتها الأول، الذى لعله يشكل النبع البعيد لبيت المتنبى:

إذا تَرَحَّلتَ عَنْ قَومٍ وقَدْ قَدرُوا   ألاَّ تُفارِقَهمْ فالراحلونَ هُمو

إننا هنا بإزاء أقدم صورة شعرية متكاملة للرجل الحر بالمعنى الذى نتداوله اليوم وقد كان يعبر عنه بالرجل "الكريم" وأقدم صورة أيضًا لقرار الإنسان العربى بأن يصنع قدره بنفسه، وأن يختار محيطه وقومه وأهله بصرف النظر عن القيود التى فرضت والأعراف التى ورثت، بما فى ذلك قيود العيش مع الجنس البشرى نفسه والتى يظن أن فيها الحماية من فوضى القتل والتدمير فى عالم الحيوانات، وإن الشاعر هنا يطرح تصوره الفنى فى مجموع من المشاهد المتعاقبة المحكمة، ففى اللوحة الأولى يظهر قرار الهجرة والتخلى عن القيود العرقية والعرفية والمكانية:

أقيموا بَنى أُمى صُدورَ مطيِّكُم ... فإنى إلى قوم سِواكُمْ لأمْيَلُ

فَقَدْ حُمَّت الحاجاتُ والليلُ مُقْمِرٌ ... وشُدَّتْ لطيّاتٍ مَطايا وأرْحُلُ

وفى الأرضِ مَنأى للكَريم عَن الأَذى ... وفيها لمَنْ خافَ القِلى مُتَعَزَّلُ

لَعَمْرُكَ ما بالأرضِ ضيقٌ على امرئٍ ... سَرى راغبًا أوْ راهبًا وَهْوَ يَعْقِلُ

إنه هنا يكسر قانون الاجتماع السائد، فليست "وحدة الجنس" شرطًا لإقامة التآلف والتعايش، ولكن يكفى وحدة المكان الواسع "الأرض" التى تتكرر فى اللوحة مرتين باعتبارها منأى للكريم عن الأذى، وباعتبارها لا تضيق على من سرى فيها، وهو يحمل عقله فى رأسه، وسكان الأرض ليسوا "أقوامًا" و"وحوشًا" كما يفرض القانون السائد ولكنهم جميعًا أقوام، وهو يقول لبنى أمه: إنه سيرحل إلى "قوم" سواهم، وليس هؤلاء القوم إلا حيوانات البرية التى تُفَصِّلُها اللوحة التالية، وهو قبل أن يشرع فى هذه اللوحة، يتقدم خطوة أخرى فى سبيل التآلف وحرية رسم عالمه الجديد، فيجعل هؤلاء القوم "أهله" الجدد، ويحدد أفراد عائلته الجديدة بأن أقربهم إليه ثلاثة: ذئب قوى (سيد عملس) ونمر مرقط (أرقط زهلول) وضبع كثيف الشعر (عرفاء جيأل).

إن القانون المتوازن الذى يحكم حياة هذا التجمع الجديد، يشكل مفهوم الحرية فى الثورة على السلوك الجائر للجماعات البشرية المحيطة بالشنفرى، فالسر محفوظ

ولى دُونَكُمْ أَهلُونَ: سِيدٌ عَمَلَّسٌ ... وأَرْقَطُ زُهلولٌ، وعَرفاءُ جَيْأَلُ

هُم "الأهلُ"، لاَ مُسْتَودَعُ السِّر ذائعٌ ... لدَيَهِمْ، ولا الجانى بَمَا جَرَّ يُخْذَلُ

وكُلٌّ أبىٌّ باسلٌ، غَيْرَ أنَّنى ... إذا عَرضَتْ أولى الطَّرائدِ أبْسَلُ

وإنْ مُدَّت الأَيدى إلى الزادِ لَمْ أكُنْ ... بأَعْجَلِهِمْ، إذْ أَجْشَعُ القومِ أعْجلُ

ومَا ذاكَ إلاّ بَسطةً عَنْ تَفَضُّلٍ ... عَليهم، وَكان الأَفضَلَ المتفضِّلُ

بين الجميع، والجماعة تحمى الفرد، والشجاعة متوافرة لدى الكل فى الهجوم على الطرائد، وإن كان الزائر البشرى أبسلهم وأكثرهم تضحية، فهو أول من يهجم لكنه فى الوقت نفسه آخر من يمد يده إلى الزاد تفضلاً منه عليهم، لأن هذه ضريبة "سيد القوم" وكأن الشنفرى من خلال هذه الصفة الأخيرة، يغمز سادة القبائل الذين يكونون آخر من يتعرضون للخطر، وأول من ينهبون الغنائم.

وهو فى اللوحة الثالثة لا يقف عند سادة القبائل وإنما يتخطاهم إلى أفرادها وسلبياتهم التى كانت دافعًا إلى أن يكسر قيد العيش معهم ومع بنى البشر أجمعين، ويشكل لنفسه فى حرية، عالمًا جديداً من الحيوانات يتخذهم أهلاً له، وهو يجسد سلبيات القبيلة من خلال رسم ست لوحات قصيرة لاذعة متتالية، تصور من خلال السلب صفات الضعيف الذى يرسف فى القيود الاجتماعية المفروضة والمألوفة، ومن خلال الإيجاب صفات الحر الكريم الذى يتأبى على هذه الصفات، ويحمل ضمنا مقابلاتها الإيجابية، وتتوالى اللوحات اللاذعة على النحو التالى:

(أ) صورة الراعى الضعيف، الذى لا يستطيع أن يقاوم ظمأ الظهيرة فى الصحراء فيشرب لبان النياق، وهو يعلم أنه ممنوع من ذلك، ثم يضطر لكى يعوض اللبن المشروب، أن يمنع عنها أطفالها، أو يتأخر فى الرعى حتى المساء الأخير.

وَلَسْتُ بِمِهْيافٍ يُعشِّى سَوامَه ... مُجَدَّعَةً سُقْبانُها وهْىَ بُهَّلُ

(ب) صورة الرجل الضعيف الذى لا يكاد يغادر البيت، ويتلقى الأوامر من زوجته:

وَلا جَبَأٍ أُكْهَى مُربٍ بِعُرْسِه ... يُطالعها فى شَأْنِه كَيْفَ يَفْعَلَ

(جـ) صورة الرجل الجبان، الذى يصاب بالذعر لأقل الأشياء، ويبدو كذكر النعام يضطرب قلبه فيعلو وينخفض كأنه جناحا طائر.

ولا خَرِقٍ هَيْقٍ كأَن جَناحَه ... يَظَلُّ بهِ المكَّاءُ يَعْلو ويَسْفُلُ

(د) صورة الرجل الناعم المدلل، الذى لا يكاد يبرح ديار الحى، ويضع الكحل فى عينيه ويتطيب بالدهون ويجالس النساء، فكأنه منهن:

ولا خَالفٍ دَاريَّةٍ مُتَغَزّلٍ   يَروحُ ويَغْدو دَاهنًا يَتَكحَّلُ

(هـ) صورة الرجل الضئيل الجسم والشأن فى القبيلة، الذى يبدو كذباب الخيل يطير أمام أقل المخاطر، وشرُّه دائمًا مقدم على خيره:

وَلَستُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دونَ خَيرهِ   أَلفَّ، إذا ما رُعْتَه اهتاجَ، أَعْزَلُ

(و) صورة الرجل الطويل الذى يخاف من ظلمة الليل فى الصحراء، ويرى أنها أطول منه:

ولستُ بِمحيارِ الظلام إذا انتَحت   هُدَى الهَوجلِ العِسِّيفِ يَهماءُ هوجلُ

وهذه اللوحات الست، يسلط الفن الشعرى عليها أدواته، فيظهر فيها مدى قبح "العبودية" للعادة والاستسلام أمامها، وتجعلنا نحس برائحة العفن حتى فى صورة الطيب والكحل، وتمهد النفوس من ثم، للثورة عليها والتحرر منها.

وتقابل هذه اللوحات مجموعة من اللوحات الإيجابية تكاد تتوازن معها عدداً وقوة، ولكنها تتعاكس معها اتجاهًا، فتحدث هذا التوازن الذى يسعى الفن الراقى إلى إيجاده فى النفس البشرية، إن اللوحات الإيجابية تأخذ خيط بدايتها من النقطة الأخيرة فى اللوحات السابقة لتنسج رحلة التوازن المقابلة، وإذا كانت اللوحة الأخيرة هناك، هى صورة الذى يخاف من ظلمة البيداء، فإن فارسنا "الحر" لكثرة ما عبر الصحراء حافيًا، أصبحت أقدامه كحوافرِ الخيل، تصطدم بالأحجار الغليظة فى الصحراء، فيتطاير منها الشرر:

إذا الأمعَزُ الصَّوانُ لاقَى مناسمى   تَطَايَرَ منهُ قادحٌ ومُفَلَّلُ

أما الرجل الرخو المدلل، الذى لا يصبر على ظمأ ولا يتحمل جوعًا، فإن الشنفرى يقدم له صورة التحرير من عبودية الجوع والظمأ، إنه يطاول الجوع حتى يميت ذلك

الجوع، ثم ينساه وهو يرضى أن يستفَّ تراب الأرض لكيلا يضع نفسه فى عبودية من يتطاول عليه، وقد كان يمكن أن لا يستعصى عليه أى طعام أو شراب لو أنه رضى لنفسه أن يفعل ما يُذمُّ عليه، لكنه تعلم من عالم الحيوانات أنه يمكن أن يعيش على القوت الزهيد ويبقى نشطًا طوال يومه.

أُديُم مطالَ الجـوعِ حـتـى أُمـيـتـه	وأَضـرِب عنه الذِّكـر صَـفْحـًا فـأَذْهلُ
وأَسْتفُّ تُربَ الأرض كَـيـلاْ يَرى له	علـيَّ مِنَ الطَّوْلِ، امـرؤٌ مُـتـطَوّلُ
ولولا اجتنابُ الذأم، لَمْ يُلفَ مَشربٌ	يُعـاش به، إلا لـديَّ ومـأْكَلُ
ولـكنَّ نَفْـسًا حُـرَّة لا تُقـيم بى	عَلى الضَّـيْم إلا رَيْـثـمـا أَتَحـوَّلُ
وأَغْدو على القُوتِ الزَّهيدِ كَما غدا	أزلُّ تـهـاداه الـتَّـنـائف أَطْحَلُ

وهكذا كانت صور الإيجاب فى مجملها، قدمت نموذج الرجل الصلب الذى يتعالى على الغرائز فيميتها قبل أن تميت عزَّته، ويقاوم سورتها حتى ينساها فلا تملى عليه مطالبها، ويفضل بعد هذا أن يستف تراب الأرض طعامًا، بدلاً من أن يأكل اللقمة الشهية من يد تمتن بها عليه وتتطول، وهو لا يعدم - لو أراد - أن يمتلك أشهى ما يشرب وما يؤكل ولكن يعوقه عن ذلك اجتناب الذم وعدم الرضا بصنيع ما يعاب على الرجال الأحرار، وجاءت الصورة الأخيرة من هذه اللوحة الإيجابية لكى تصنع جسرًا بين عالمين، العالم الذى يفر منه، والعالم الذى يفر إليه، عالم الإنسان الذى تستعبده عضة الجوع، ويذل عندما تختفى اللقمة من أمام عينه، فيمد يده ذليلاً بدلاً من أن يمد قدمه ضاربًا فى شعاب الأرض يبحث عن قوته، وعالم الحيوان، ممثلاً فى الذئب الخفيف الأزلِّ الذى يتحرك بقليل من القوت تتهاداه تنائف الأرض، فتلقيه الواحدة إلى الأخرى، ولونه الأطحل يكاد يقترب به من لون الأرض ذاتها، إن هذا الذئب هو المعادل للشنفرى، وهو الجسر الذى عبر عليه بين العالمين، العالم الذى رفضه والعالم الذى اختاره وامتزج به وأصبح واحدًا من أفراده، ومن هنا فإن رؤيته الشعرية للعالم الجديد لا تتم من خارجه بل من داخله، وهى رؤية يجد فيها ما افتقده فى عالمه القديم،

عالم الإنسان. إنه يجد هنا معنى النسق الجماعى الحقيقى، ويجد وحدة الإيقاع التى تتحقق من ناحية فى نموذج لوحة الذئاب الجائعة الباحثة عن الطعام تحت إمرة رئيسها، ومن ناحية ثانية يجدها فى "لغة الشعر" التى تعبر عن تتناغم أجزاء الفعل المتلاحقة تناغماً تتحقق فيه أقصى درجات القيد والحرية فى آن واحد، إن الذئب القائد جال جولته الأولى منفرداً يبحث عن الطعام، فسابق الريح وعدا فى أذناب الشعاب وجال فى خوافيها، فامتنع القوت عليه من حيث أمه، فأدرك أنها لحظة الاستعانة بالجماعة، فما هى إلا دعوة واحدة حتى أجابته صرخات انبعثت من كل مكان لذئاب ناحلات يحوط بوجهها الشيب والضمور، وكأنها السهام التى يرمى بها فى لعبة البحث عن الحظ والمغامرة، أو كأنها جماعة النحل تبحث عن ملكتها وقد طاردها أحد جامعى العسل فحطم خليتها فانبعثت فى اضطراب من فقد المأوى والطعام، وتجمعت الذئاب حول القائد تفتح أفواهها الطويلة التى تملأ وجوهها وكأن الوجه كله فم، وكأن شدوقها شقوق العصى الجافة:

غَـدا طاوِيًا يُعـارِضُ الرِّيحَ هافـيًـا	يَخُـوتُ بأذنابِ الشِّـعـابِ ويَعْـسِلُ
فَلمـا لواهُ القـوتُ مِنْ حـيثُ أَمَّـهُ	دعـا فَـأجـابَتْـهُ نظائِرُ نُحَّلُ
مُـهَلْهلةٌ شِـيبُ الوجـوهِ كـأنها	قِـداحٌ بِكَفَّيْ ياسِـرٍ تَتَـقَلْقَلُ
أو الخَشْـرمُ المبعـوثُ حَـثْحَثَ دَبْرَهُ	مَـحابيضُ أرداهنَّ سـامٍ مُـعَـسِّلُ
مُـهَـرَّتـةٌ، فُـوهٌ كَـأَنَ شُـدوقَـها	شُـقـوقُ العِـصِيِّ، كـالحـاتٌ وبُسَّلُ

إن هذه الأبيات الخمسة فى مقدمة اللوحة، مثلت من ناحية لحظة "الحركة" النشطة على مرحلتين: مرحلة حركة القائد المفردة، ومرحلة حركة الجماعة الملبية لصوت الاستغاثة، والتى صيغت من تضافر الصور البصرية والسمعية، مع اتخاذ الصورة البصرية محوراً رئيسياً، يستعين أحياناً بصورة السمع، فحركة الذئب عبر الجبال والشعاب، وصورة الوجوه الشيب، والأشداق الفاغرة، والرؤى الكالحة والنحل المذعور

تشكل الأعمدة البصرية للوحة والتى تستعين بصوت الذئب وطنين النحل لكى تبعث الحيوية فى المرسم المشهود.

لكننا سوف نجد فى نصف اللوحة التالى التكامل والتخالف، فبدلاً من الحركة، سنجد الوقوف أو السكون، وبدلاً من المحور البصرى المركزى سنجد المحور السمعى الذى يستعين بالبصر أحيانًا، لقد التحقت جماعة الذئاب بقائدها ووقفت قريبًا منه فى فضاء الصحراء الواسعة تنتظر إشارته لكى تعزف على درجة الإيقاع التى يختارها ضجيجًا أو خفوتًا أو صمتًا، وكأنه قائد العزف "المايسترو" وكأنها فرقة الجوقة التى لا تعرف المخالفة أو النشاز، لقد بدأ القائد الضجيج فتابعته الجماعة كأنها النساء الثواكل النائحات، فلما صارت درجة إيقاعه إغضاء تابعنه فى الخفوت، فلما تحولت إلى يأس وقنوط، سكت صوت القائد وعلى أثره سكت صوت الجماعة، وحلت محل ذلك نظرات العزاء المتبادلة، لقد شكا فشكت، وارعوى فارعوت، ورأى أن الشكوى إذا لم تفد فالعزاء أجمل، وقرر العودة جائعًا كاظمًا غيظه، وما إن خطا خطوة الرجوع الأولى حتى تابعته الجماعة صامتات كاظمات الغيظ:

فَضَجَّ وضَجَّت بالبَراحِ كأَنَّها	وإِيَّاهُ نوْحٌ فوْقَ عَلياءَ ثُكَّلُ
وأَغْضى وأَغْضَت واتَّسى واتَّسْت بِهِ	مراميلُ عزَّاها وعزَّته مُرْمِلُ
شَكا وشَكَتْ ثُمَّ ارعَوى بَعْدُ وارعوتْ	ولَلصَّبْرُ إِنْ لم يَنْفعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ
وفَاءَ وفَاءَتْ بادراتٍ وكلُّها	عَلى نَكظٍ مِمّا يُكاتِم مُجْمِلُ

إن وحدة النسق بين الجماعة والقائد وانسجام البنية اللغوية الشعرية مع الموقف، تبلغ درجة رفيعة فى هذا المقطع الأخير حيث تتشكل "حزمة" الفعل ورد الفعل من خلال ستة أفعال متتالية: ضج، أغضى، اتسى، شكا، ارعوى، فاء، وفى مرات ورودها الست، يأتى صوت القائد أولاً عاليًا ومطلقًا من خلال اعتماده على حركة الفتح الطويلة أو القصيرة فى نهاية الفعل، يتبعه صوت الجماعة ملتزمًا ومقيدًا من خلال مجيئه تاليًا

دائمًا وملتزمًا بسكون تاء الفعل، وكأن المراوحة بين فتحة الإيقاع وسكونه من خلال ست مرات سريعة ومتتالية، تقدم ما يشبه دقات القرار والجواب، وخفقات القلب المنتظمة، وتتابع الحركات والسكنات فى تفاعيل الشعر على نحو منتظم، وكلها مظاهر لانسجام القيد والحرية فى آن واحد، وهو ما افتقده الشنفرى فى جماعته البشرية الأولى، ووجده فى جماعة الحيوان التى اتخذها أهلاً وقومًا له.

لكن الشنفرى وقد خالط الوحوش وعالم الحيوان والطير من داخلها، لا ينسى أنه يريد أن يجمع بين شجاعة الوحش وعزيمته وصبره، وبين عقل الإنسان وقلبه، إنه انضم إلى هذه الجماعة على أنه أبسلها، وعندما فارق جماعته البشرية الأولى لم ينس أن يصطحب معه ثلاثة أشياء: القلب الجسور، والسيف الصقيل، والقوس الصفراء.

وإنى كفانى فقدَ مَنْ ليس جَازيًا بحُسنى ولا فِى قُربِه مُتَعلَّلُ
ثلاثةُ أصحابٍ: فُؤادٌ مُشَيَّعٌ وأبيضُ إصليتٌ، وصفراءُ عَيْطلُ

وكأن هذه الثلاثة التى اصطفاها من عالم البشر هى التى تعادل أصدقاءه الثلاثة الذين اصطفاهم فى عالم الوحش: الذئب، والنمر، والضبع.

ومن أجل هذا فإن الشنفرى عندما يرسم صورة تحرك جماعة الوحش تحت إمرة قائدها ويبين غاية ما فيها من الكمال والاتساق، تشف صورته رغم ذلك عن جوانب السلب التى نجمت عن فقدان الجماعة للعقل المدبر، لقد كانت نتيجة الرحلة سلبية للقائد والجماعة معًا، وقد اكتفوا جميعًا بتبادل نظرات العزاء.

والشنفرى لا يطرح هذا الاستنتاج بطريقة مباشرة، ولكنه يعرض هذا من خلال صورة موازية لقائد آخر وجماعة أخرى، وسيكون هو نفسه القائد هذه المرة، وستكون الجماعة من رفاقه الجدد فى حياة الصحراء، من طيور القطا الظامئات الباحثات عن الماء البعيد المجهول، وهذا الماء سيكون لمن أسرع فى الاهتداء إليه، وسيكون الفضل لمن شرب أولاً وشرب الباقون من سؤره، وبين الماء وبين القطيع بقيادة الشنفرى

مسيرة ليلة كاملة، تهتدى فيها الطيور بحدة البصر، وسرعة خفق الأجنحة، وتستحثها شدة الظمأ التى تجعل أحشاءها تصلصل عطشًا وهى تلهث نحو الماء، ومع ذلك فإن هذه الطيور المسرعة عندما تصل إلى الماء تجد الشنفرى قد سبقها إليه وعبَّ حاجته قبلها، وأخذ طريق العودة فى اللحظة التى كانت قد انكبت فيها مجهدة نحو الماء تدفن فيه الذقون والحواصل:

وتَشْرَبُ أسْآرى القَطا الكُدْرُ بَعدْما ... سَرت قَرَبًا، أحناؤُها تَتَصَلْصَلُ

هَمَمْتُ وهمَّتْ وابْتَدَرْنا وأَسدَلَتْ ... وشَمَّر مِنى فارطٌ مُتَمَهِّلُ

فوَلَّيتُ عَنْها وهىَ تَكبُو لعَقْرِه ... يُباشِرهُ مِنها ذُقونٌ وحَوْصَلُ

إن رحلة الجماعة هذه المرة – مقارنة برحلة جماعة الذئب وقائدها – قد حققت هدفها بالنسبة للقائد والجماعة معًا، فأصاب كلٌّ ما أراد من الماء، وإن كان القائد قد أحرز ميزة السبق وشرب الباقون أسآره، وإذا كان القائد البشرى قد تفوق على الذئب فى قيادته، وأصبح أسرع عدوًا من طيور القطا، وأكثر اهتداء إلى مواطن المياه التى تعرفها بغريزتها، وأشد اندماجًا فى جماعات الطيور والحيوان، فإنه لم تغب عنه أعراف الجماعات البشرية، وهل هناك فرق؟ أفليست جلبة طيور القطا الظامئة وهى تحط على الماء بعد جهد جهيد، أشبه بجلبة الأقوام المسافرين حين يحطون الرحال بعد سفر بعيد؟ أوليس تجمع طيور القطا من مختلف الأنحاء على عين الماء أشبه بتجمع إبل العرب عند أحواض السقا؟ أوليست عودة طيور القطا المبكرة السريعة بعد أن عبت من الماء سريعًا، أشبه بالرحيل الخائف المبكر لقبيلة "أحاظة" عندما تنفر جموعها على مشارف الصباح؟

كَأنَّ وغاها، حُجْرتَيهِ وحَوله ... أضاميمُ من سَفْرِ القبائل نُزَّلُ

تَوافَيْن مِنْ شَتَّى إليهِ، فضَمَّها ... كما ضَمَّ أذوادَ الأصاريمِ مَنْهَلُ

فَعبَّت غِشاشا ثم مَرَّت كأنَّها ... مَع الصبح رَكبٌ من أحاظة مُجفِلُ

إن "لامية العرب" شأنها فى ذلك شأن الأعمال الفنية الكبرى، تتفق فى إيقاعها علواً وهدوءاً، مع إيقاع الكائنات الحية ذاتها، التى من شأنها أن تلتقط الأنفاس إذا بلغت فى الحركة مدى بعيداً، وأن تراوح بين المد والجزر، والتقدم والاسترجاع. كانت اللوحتان السابقتان، على امتداد خمسة عشر بيتًا، قد شدَّتا أنفاسنا ونحن نتابع موجتين متتاليتن من الحركة السريعة، إحداهما تأخذ الصحراء منطلقاً لها فى حركة الذئب القائد، والجماعة التابعة، والثانية تقتسم مجالها بين الفضاء والأرض، حيث تلهث جماعات القطا الظامئة وراء خطى القائد البشرى الذى يعدو على سطح الأرض، فتكل أجنحتها دون اللحاق به لأنه كان صاحب خطوة شديدة الاتساع (يقول صاحب الأغانى أبو الفرج الأصفهانى ذرع خطو الشنفرى ليلة قتل، فوجد أول نزوة نزاها إحدى وعشرين خطوة، ثم الثانية سبع عشرة خطوة)(٤). وبعد هذه الحركة اللاهثة فى اللوحتين تلتقط القصيدة أنفاسها، وتستريح وتريحنا معها قليلاً، لقد جاءت لحظة الاسترخاء، وما يتبعها من لحظات الاسترجاع والتذكر، ومن الطرافة الفنية حقًا أن يبدأ الشنفرى لوحة الاسترخاء والاسترجاع، فيضع الجسد فى الوضع الملائم له، إنه لا يكتفى بأن يقول: "تذكرت" وما شابهها من مفاتيح تغيير المسار، ولكنه يبدأ بأن يجعل الجسد الذى كان منطلقاً فى العدو والحركة، يستلقى على الظهر ويفترش الأرض ويفتح عينيه فى آفاق السماء، ويلاحظ أن جسده النحيل ترفعه عن الأرض أسنة الفقار المدببة التى لا يكسوها إلا صفحة الجلد، وأنه يتوسد ذراعًا قليلة اللحم كأن فواصل عظامها كعاب يلعب بها اللاعب فهى منتصبة حادة.

وآلف وجْـهَ الأرض عِنْد افـتـراشِـهـا ... بأَهْدأ تُنْبِـيـه سناسنُ قُـحَّلُ

وأعْـدَلَ مَنحـوضًـا كـأنَ فـصـوصَـه ... كـعـابٌ دَحـاها لاعبٌ فـهْى مُـثَّلُ

إن هذا الاستلقاء، هو الذى شكل الوضع الملائم للاسترخاء، وجعل الذكريات تتوالى على ذلك الجسد الذى لا يكف عن الحركة، وأول هذه الذكريات أن الحرب "أم قسطل" لا شك أنها حزينة الآن، لأن الشنفرى لم يعد من جنودها الذين يشعلونها فى كل مكان، ولكن لا بأس فلطالما اغتبطت به زمنًا طويلاً:

فإن تَبْتَئس بالشَنفرى أمُّ قسطَلٍ   لَمَا اغْتَبَطتْ بالشَّنفرى قَبلُ أطْولُ

فلطالما أوقع كثيراً من الجنايات والقتلى، فطاردته ومازالت تطارده الثارات وتتقاسم لحمه، وهو لا يدرى أيها سيصيب ثأره أولاً، إنه ينام وهذه الثارات لا تنام، فهى تلاحقه وتبحث عنه وتورثه الهموم التى تعتاده اعتياد حمى الربع مرضاها، وكلما حامت الهموم حوله دفعها، لكنها ما إن تختفى حتى تظهر من جديد.

طريدُ جنايات تَياسَرْنَ لحمَه   عَقيرتُه لأيِّها حُمَّ أوَّلُ

تَنام إذا ما نامَ يقَظْى عيونُها   حِثاثًا إلى مَكْروهةٍ تَتَغلْغَلُ

وإلف هُمُومٍ ما تَزال تُعودُه   عِيادا كحُمَّى الرَّبعِ أوْ هى أثْقلُ

إذا وردتْ أصدرتُها ثُم إنها   تثوب فَتأتى من تُحيت ومِنْ عَلُ

إن موجة الذكريات تقود الفارس المتفرد المتوحش إلى عالم الأنثى ولكنها تقوده على استحياء، فهى لا تظهر إلا من خلال ضمير المخاطبة الذى يشكل فى ذاته معبراً بين نمطين من الذكريات المتواردة على ذهن الفارس، ذكريات الصلابة الجسدية فى وجه الحديث إلى "أم قسطل" كنية الحرب الشهيرة، وهى الذكريات التى قادت الجسد إلى أن يحفل بالصلابة دون أن يحفل بالمظهر الحسن، فالقوة لا يعيبها فقار الظهر الناتئة ولا عظام الذراع البارزة، وذكريات "الرجولة" التى يطرحها عندما خطرت صورة ابنة الحى، وقد ضن علينا باسمها أو كنيتها مكتفياً بضمير المخاطبة وهى ذكريات لا تبالى أيضًا بمظاهر الوسامة والتأنق، إنما تركز على الصفات المعنوية التى يعتز بها الشنفرى، فهو كالأفعى ابنة الرمل يكاد لا يعرف المأوى حراً أو قراً، وهو حاف لا ينتعل، لا يلبس ثياب المترفين، ولكنه يعتاض بما هو أبقى، فهو يتدرع بملابس الصبر وينتعل الحزم ويحمل قلب الذئب:

فإما تَرَيْنى كابْنَةِ الرملِ ضَاحيًا   على رِقَّةٍ أَحْفى ولا أَتَنعَّلُ

فإنى لَمَوْلى الصبر أجتاب بَزَّه   على مِثْلِ قَلب السِّمْعِ والحَزمَ أنْعَلُ

وهو يعتز بأنه قد يصيب الغنى حينًا، ويصيبه الفقر حينًا، ولكنه يرى أنهما عرضان لا يؤثران فى جوهره وجودًا أو فقدانًا، فهو لا يجزع من وطأة الفقر، ولا يختال تحت أثواب الغنى، ولا يستخفه الجهل والهوى ولا يتتبع عيوب الناس أو ينقل عنهم الأقاويل ويمشى بينهم بالنميمة.

وأعْـدِم أحـيانًا وأغْنَى وإنَّمـا ... يَنال الغنى ذُو البـعـدة المُتَـبَـذِّل

فـلا جَـزِعٌ من خِـلَّة مُـتَكشِّفٌ ... ولا مَـرِحٌ تَحْت الغنى أتَخيَّلُ

ولا تَزدْهى الأجـهالُ حِلْمى ولا أُرَى ... سَـؤولا بأعـقابِ الأقـاويل أنْمُلُ

وإذا كانت اللامية قد راوحت فى اللوحة السابقة بين الصفات الحسية والصفات المعنوية التى يزدان بها الفارس ويعتز، من خلال موجة التذكر والاسترجاع التى اتسمت بالهدوء النسبى، واعتمدت على الصور التى تشكل مقطاع متجاورة أكثر من تشكيلها للوحة متماسكة، فإن هذه الموجهة ذاتها علت شيئًا فشيئًا حتى قادت الشاعر إلى مرحلة ذكريات "المواقف المتماسكة" فساق إلينا منها لوحتين متوازيتين، لوحة تمثل شجاعة الليل، وأخرى تمثل شجاعة النهار. ففى اللوحة الأولى، يرسم لنا الشاعر إطارًا زمانيا يبدو غير موائم لغارة ناجحة، فالليل شديد البرد حتى إن الإنسان ليضحى بقوسه التى يدافع بها عن نفسه فيلقيها طعمًا للنيران لكى ترسل إليه بعض الدفء، ولا يتردد فى أن يلقى النصال الصغيرة معها، والظلمة حالكة والمطر منهمر، ومع ذلك فقد خرج للغارة يصحبه الجوع الشديد والبرد والخوف والارتعاد، أما الغارة ذاتها فلم يدر حولها حديث، فقد جرت فى لمح البصر، وعلى طريقة التصوير المتحرك الحديث، لم نبصر إلا آثارها، نسوة أصبحن ثكالى، وصبية أصبحن أيتامًا ثم عودة الفارس ومازال الليل أليل، فإذا ما طلع الصباح على مكان الغارة دار حوار تمثيلى بين فريقين ومن خلاله تتسرب إلينا بعض ملامح الغارة التى كان قد طواها الفارس فى عبوره السريع عليها، فلقد لاحظوا أن الكلاب قد نبحت بالليل نباحًا خاطفًا، فظنوا أن ذئبًا ظهر أو ضبعًا عبر، وسمعوا صوتًا واحدًا شق ظلمة السكون ثم خمد، فظنوا أنها قطاة فزعت،

أو صقر صاح، وعندما رأوا آثار الغارة المدمرة فى الصباح، تساءلوا: إن كانت الجن هى التى أغارت فهى شديدة البراعة فى الإغارة، واستبعدوا أن يكون المغير إنسًا فما هكذا الإنس تفعل:

وليلةِ نَحْسٍ يَصْطلى القوسَ ربُّها ... وأَقطُعَهُ اللاتى بها يَتَنَبَّلُ

دَعَستُ على غَطْشٍ وَبغْشٍ وصُحْبَتى ... سُعارٌ وإرزيزٌ ووجْرٌ وأفكلُ

فأَيَّمتُ نِسْوانًا وأيتَمْتُ إِلدةً ... وعُدتُ كَما أَبْدأتُ والَّليلُ أَلْيَلُ

وأصبَح عنى بالغُميصاءِ جالسًا ... فريقانِ مَسْئولٌ وآخرُ يَسْأَل

فقالوا: لَقَدْ هَرَّتْ بليلٍ كلابُنا ... فقلنا: أَذئبٌ عَسَّ؟ أَمْ عَسَّ فَرْعَلُ؟

فَلم تَكُ إلا نبأةٌ ثم هَوَّمتْ ... فَقُلْنا: قطاةٌ ريعَ، أَمْ ريعَ أَجْدلُ؟

فإنْ يكُ مِن جنٍّ لأَبرحَ طارقًا ... وإن يَكُ إنسًا، مَاكَها الإنسُ تَفْعَلُ

وواضح إلى أى مدى اعتمدت اللوحة على ضربة الفرشاة الخاطفة، وعلى المزج بين عناصر التمهيد والأصداء التى تصب جميعها، حول بؤرة الحدث، وهى بؤرة لم تحتل إلا بيتًا واحدًا من بين سبعة أبيات تضمنتها اللوحة - ومع ذلك فقد امتصت من خلال هذا الوجود الشفاف كل حرية سابقة على المحور ولاحقة له، بل وامتصت كذلك آلاف الحركات التى ينتجها خيال المتلقى النشط، وتلك واحدة من سمات الأعمال الفنية الراقية المكثفة التى تعد لامية العرب نموذجًا متألقًا لها فى الشعر القديم.

أما لوحة "الشجاعة النهارية" التى تتوازى مع لوحة "شجاعة الليل" السابقة فهى التى يختتم بها الشنفرى قصيدته الرائعة، وبها ومعها يذوب فى حياة الصحراء القاسية كأنه أحد أفاعيها السابحة فوق رمالها الملتهبة، أو أحد وعولها الرابضة فوق قمم جبالها الشامخة، وكما احتمل من قبل شدة برودة الليل وظلمته ووحشته وانهمار

مطره فلم يثنه ذلك كله عن الإغارة، فإنه يحتمل فى مقابل ذلك شدة حرارة الصحراء فى يومها القائظ، فى الموسم الذى يطلع فيه نجم الشعرى ويبلغ وهج الحرارة مداه، ولا تستطيع حتى الأفاعى أن تستقر على رمال الصحراء، فى مثل هذا اليوم يبرز الشنفرى لأشعة الشمس الحارقة لا يستره دونها إلا رداء خرق، وشعر مسترسل ملبدّ لم يمر عليه مشط فيرجله، ولا دهن فيحد من خشونته، ولم يعرف الفلى لتنقيته مما ينام فيه من حشرات، ولا الماء الذى يزيل عنه أوساخ الإبل والحيوانات.

فى مثل هذا اليوم يبرز الشنفرى إلى صحراء ملساء كظهر الترس، ويحرك عليها قدمين لم تسبقا إلى هذا المكان، ويلف المكان من أدناه إلى أقصاه، ومن أسفله إلى أعلاه، وتراه فى أرجائه مقعيًا كالكلب حينًا، منتصبًا فوق القمم حينًا آخر.

وعندما تتحرك حوله إناث الوعول كالعذارى اللابسات ثيابًا طويلة الذيل، يختلطن به يأنسن له، وعندما يحل المساء يحسبنه واحدًا من قطيع الوعول، ويحسبن شعره المتجعد قرون وعل اعتصم بأعالى الجبل:

ويَومٍ من الشِّعرى يَذوبُ لُعابُه	أفاعيه فى رَمضائه تَتَمَلْمَلُ
نَصَبْت له وجهى ولا كِنَّ دونه	ولا سِتْرَ إلا الأَتْحَمِىُّ المُرَعْبَلُ
وضَافٍ إذا هَبَّت له الريحُ طَيَّرت	لبائدَ عن أعطافِه ما تَرَجَّلُ
بَعيدٍ بمَسِّ الدِّهن والفَلْى عَهْدُه	له عَبَسٌ، عافٍ من الغسل مُحْوِلُ
وخرقٍ كظهر التَّرس، قَفْرٍ قطعتُه	بعاملتين، ظَهْرهُ ليس يَعْمَلُ
وألحقتُ أولاه بأخراه، موفيًا	على قُنَّةٍ، أقعى مِرارًا وأَمْثُلُ
تَرودُ الأَراوى الصَّحْمُ حَولى، كأنَّها	عَذارى عليهنَّ المُلاءُ المذيَّلُ
ويَرْكُدن بالآصال حولى، كأنَّنى	من العُصم، أدفى يَنْتحى الكيحَ، أعْقَلُ

إن لوحة الختام أذابت الشنفرى فى عالم الصحراء والحيوان، فلم يعد ضيفًا عليهم، ينتقى منهم الذئب والنمر والضبع كما كان فى اللوحة الأولى، ولا منافسًا لجماعة القطا يسبقها إلى الماء البعيد فيأخذ الرشفة الأولى ويشربن أسآره على أعقابه، وإنما أصبح وعلاً هادئًا ملبَّد الشعر كأنه صاحب قرون، تقترب منه الوعول، فيشممنه فى ألفة ومودة ويتمسح بهن، ولا شك أنه كان يفهم عنها وكانت تفهم عنه، وحاول أن يضعنا معه فى مناخ يتجاوز الأعراض والمتغيرات، وينتقل إلى الثوابت والجواهر وتلك واحدة من الوظائف الخالدة للشعر الجميل فى كل زمان ومكان.

* * *



ملحق : (١)

مقابلات الروايات المختلفة للنص في كتب المصادر الأدبية والشروح(*)

(*) تم الاعتماد في المقابلات على تحقيق الدكتور محمد إبراهيم حور لكتاب "أعجب العجب في شرح لامية العرب" لأبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري (٤٦٧-٥٣٨هـ).



نص اللامية عند الزمخشرى

مقابلاً على نصها فى كتب: القصائد المفردات، والأمالى، وحماسة الخالدين، ومختارات ابن الشجرى، وشرح اللامية للعكبرى":

١- أقيموا بنى أمى صدور مطيكم	فإنى إلى قوم سواكم لأميَلُ
٢- فقد حمت الحاجات والليل مقمر	وشدت لطيات مطايا وأرحل
٣- وفى الأرض منأى للكريم عن الأذى	وفيها لمن خاف القلى متعزَّل
٤- لعمرك ما فى الأرض ضيق على امرئ	سرى راغباً أو راهباً وهو يعقل
٥- ولى دونكم أهلون سيد عمَلَّس	وأرقط زهلول وعرفاء جيأل
٦- هم الأهل لا مستودَع السر ذائع	لديهم ولا الجانى بما جرَّ يُخذل
٧- وكلٌّ أبىٌّ باسل غير أننى	إذا عرضتْ أولى الطرائد أبسل
٨- وإن مُدَّتْ الأيدى إلى الزاد لم أكن	بأعجلهم إذ أجشع القوم أعجل
٩- وما ذاك إلا بسطةً عن تفضُّل	عليهم وكان الأفضلَ المتفضلُ
١٠- وإنى كفانى فقدَ من ليس جازياً	بحُسنَى ولا فى قُربه متعلَّل

١- القالى وابن الشجرى: إلى أهل.

٢- القالى: لطياتى.

٣- ابن الشجرى: متحول.

٤- طيفور: فى الأرض.

٦- القالى وابن الشجرى: هم الرهط. وطيفور والقالى: السر شائع.

٧- ابن الشجرى: إحدى.

١١- ثلاثةُ أصـحـاب فـؤاد مـشـيَّعٌ وأبيض إصليت وصـفـراء عَـيْطَلُ

١٢- هتـوفٌ من الملس المتون يزينها رصـائع قـد نيطت إليـهـا ومـحـمل

١٣- إذا زلَّ عنها السهم حنَّت كأنها مُـرزأةٌ عـجلى تـرنُّ وتعـول

١٤- ولست بمهيـاف يُعشِّى سوامَه مـجـدَّعـة سُـقـبـانـهـا وهى بُهَّـل

١٥- ولا جـبأٍ أكـهى مرب بعرسـه يطالعـهـا فى شـأنه كـيف يفـعل

١٦- ولا خـرق هيْقٍ كـأن فـؤاده يـظـل بـه المكَّاء يعلـو ويسـفل

١٧- ولا خـالفٍ داريَّةٍ مـتـغـزِّلٍ يـروح ويـغـدو داهـنـًا يـتـكـحَّل

١٨- ولـست بَعَلً شـره دون خـيـره ألفَّ إذا مـا رعـتُـه اهتـاج أعـزلُ

١٩- ولست بمحيار الظلام إذا انتحت هدى الهوجل العسِّيف بهماء هوجل

٢٠- إذا الأمعز الصوان لاقى مناسمى تـطـايـر منـه قـادح ومـفـلَّـل

٢١- أديم مطال الجـوع حتى أميـتـه وأضـرب عنه الذكـر صـفـحـًا فـأذهل

٢٢- وأستفُّ ترب الأرض كيلا يرى له علـىَّ من الطول امـرؤ مـتـطـول

٢٣- ولولا اجتناب الذأم لم يلف مشرب يـعـاش بـه إلا لـدى ومـأكـل

٢٤- ولكن نفـسًا مُـرَّة لا تقـيم بى على الذأم إلاَّ ريثـمـا أتحـوّل

١٢- القالى: الملس الحسان... نيطت عليها، وابن الشجرى: المتان.

١٣- القالى وابن الجشرى: ثكلى.

١٥- ابن طيفور: تقدم البيت على الذى يليه.

١٦- القالى وابن الشجرى: سقط البيت.

١٩- القالى وابن الشجرى: نحت.

٢١- ابن الشجرى: وأصرف.

٢٣- القالى وابن الشجرى: لم يبق.

٢٤- ابن طيفور: سقط البيت، والقالى وابن الشجرى: نفسًا حرة.. على الضيم.

٢٥- وأطوى على الخمص الحوايا كما انطوت خيوطة ماري تغار وتفتل

٢٦- وأغدو على القوت الزهيد كما غدا أزلُّ تهاداه التنائف أطحل

٢٧- غدا طاويا يعارض الريح هافيًا يخوت بأذناب الشِّعاب ويعسِل

٢٨- فلما لواه القوت من حيث أمَّه دعا فأجابته نظائر نُحَّل

٢٩- مهلهلة شيب الوجوه كأنها قدح بكفَّى ياسرٍ تتقلقل

٣٠- أو الخشرم المبعوث حثحث دبره محابيض أرداهنَّ سامٍ معسلُ

٣١- مهرته فوهٌ كأن شدوقها شقوق العصى كالحات وبسَّل

٣٢- فضجَّ وضجَّت بالبراح كأنها وإياه نوح فوق علياء ثكل

٣٣- وأغضى وأغضت واتَّسى واتست به مراميل عزَّاها وعزَّته مُرْمِلُ

٣٤- شكا وشكت ثم ارعوى بعد وارعوت وللصبر إن لم ينفع الشكو أجمل

٣٥- وفاء وفاءت بادرات وكلها على نكظ مما يكاتم مجمل

٣٦- وتشرب أسآرى القطا الكدرُ بعدما سرت قربا أحناؤها تتصلصل

٣٧- هممت وهمَّت وابتدرنا وأسدلت وشمَّر منى فارطٌ متمهِّلُ

٣٨- فوليت عنها وهي تكبو لعقره يباشره منها ذقون وحوصل

٣٩- كأن وغاها حجرتيه وحوله أضاميم من سَفْر القبائل نزَّل

٢٧- ابن الشجرى: يعتن للريح.

٢٩- العكبرى: مهللة... بأيدى.

٣٠- ابن طيفور وابن الشجرى: أرساهن والقالى: رداهن.

٣٣- ابن طيفور: فأغضى. والقالى: أرامل.. أرمل، وابن الشجرى: فأغضى.. وائتسى وائتست.

٣٥- ابن الشجرى: بادئات. ٣٦- القالى: أحشاؤها. ٣٧- ابن الشجرى: فأسأدت.

٣٨- ابن الشجرى: بعقره تباشرها منها دفوف. ٣٩- ابن طيفور والقالى: من سفلى.

٤٠- توافينَ من شتَّى إليه فضمَّها ... كما ضم أذواد الأصاريم منهل

٤١- فعبَّت غشاشًا ثم مرت كأنها ... مع الصبح ركبٌ من أحاظة مجفل

٤٢- وآلف وجه الأرض عند افتراشها ... بأهدأ تنبيه سناسن قحَّل

٤٣- وأعدل منحوضًا كأن فصوصه ... كعابٌ دحاها لاعب فهي مثَّل

٤٤- فإن تبتئس بالشنفرى أم قسطل ... لما اغتبطت بالشنفرى قبل أطول

٤٥- طريد جنايات تياسرن لحمه ... عقيرته لأيها حمَّ أول

٤٦- تنام إذا ما نام يقظى عيونها ... حثاثًا إلى مكروه تتغلغل

٤٧- وإلفُ همومٍ ما تزال تعوده ... عيادًا كحمَّى الربع أو هى أثقل

٤٨- إذا وردتْ أصدرتُها ثم إنها ... تثوب فتأتى من تحيت ومن عَلُ

٤٩- فإما ترينى كابنة الرمل ضاحيًا ... على رقة أحفى ولا أتنعل

٥٠- فإنى لمولى الصبر أجتاب بزه ... على مثل قلب السمع والحزم أنعل

٥١- وأعدم أحيانا وأغنى وإنما ... ينال الغنى ذو البعدة المتبذل

٤٠- ابن طيفور: إليها.

٤١- ابن طيفور وابن الشجرى: مع الفجر والعكبرى: فغبت.

٤٤- ابن طيفور، وابن الشجرى: فما.

٤٥- ابن طيفور: جراول.

٤٦- القالى: تبيت، وابن الشجرى: تبيت.. مكروهها.

٤٧- ابن طيفور: عياد الحمى.. أو هو والعكبرى: عياد الحمى الربع.

٤٨- ابن طيفور، وابن الشجرى: وتأتى.

٤٩- ابن طيفور: ولا أتسربل والقالى وابن الشجرى: رقبة.

٥٠- ابن طيفور، والقالى، والعكبرى: أفعل

٥١- ابن الشجرى: ذو البغية

٥٢- فـلا جـزع من خلة مـتكشف ولا مـرح تحت الغنى أتخـيل

٥٣- ولا تزدهى الأجهال حلمى ولا أرى سـؤولا بأعـقـاب الأقـاويل أنمل

٥٤- وليلة نحس يصطلى القوس ربها وأقطعـه اللاتى بهـا يتنبل

٥٥- دعست على غطش وبغش وصحبتى سـعـار وإرزيـز ووجـر وأفكل

٥٦- فـأيمت نسـوانا وأيتـمت إلدة وعـدت كـمـا أبدأت والليل أليل

٥٧- وأصبح عنى بالغميصاء جالسا فـريقـان مسـؤول وآخـر يسـأل

٥٨- فقـالوا لقـد هرت بليل كلابنا فـقلنا أذئب عس أم عس فـرعل

٥٩- فلم تك إلا نبـأة ثم هـومت فـقلنا قطاة ريع أم ريع أجـدل

٦٠- فـإن يك من جن لأبـرح طارقـا وإن يك إنسـا مـا كـهـا الإنس تفـعل

٦١- ويوم من الشـعـرى يذوب لوابه أفـاعـيـه فى رمـضـائه تتـململ

٦٢- نصبت له وجـهى لا كـنّ دونـه ولا سـتـر إلا الأ تحـمى المرعـبل

٦٣- وضـاف إذا هبت له الريح طيـرت لبـائد من أعطافـه مـا ترجل

٥٢- القالى: لخلة وابن الشجرى: ولا جزع.. غب الغنى.

٥٣- القالى: الأحاديث.

٥٤- القالى: اللائى. وابن الشجرى: وليلة صر.

٥٥- القالى: بغش وغطش.

٥٦- ابن طيفور، وابن الشجرى: ولدة.

٥٧- ابن الشجرى: بالغميصاء.

٥٨- ابن طيفور: فقالوا أذئب. القالى: فقلت أذئب.

٥٩- ابن طيفور: فقالوا والقالى والعكبرى: يك وابن الشجرى: فلم يك قطاقد.

٦٠- القالى: يفعل.

٦١- ابن الشجرى والعكبرى: لعابه.

٦٣- ابن الشجرى: من أعطافه والعكبرى: إذا طارت.

٦٤- بعيد بمسٍّ الدهن والفلى عهده		له عبس عافٍ من الغسل محوَّل

٦٥- وخرقٍ كظهر الترس قفرٍ قطعته		بعاملتين ظهره ليس يعمل

٦٦- وألحقت أولاه بأخراه موفياً		على قُنَّة أقعى مراراً وأمثل

٦٧- ترود الأراوى الصحم حولى كأنها		عذارى عليهن الملاء المذيل

٦٨- ويركدن بالآصال حولى كأنني		من العصم أدفى ينتحى الكيح أعقل

* * *

٦٤- ابن الشجرى: به عبس.

٦٥- ابن طيفور: بطنه ليس.

٦٦- طيفور، والقالى والعكبرى: فألحقت وابن الشجرى: فألحقت أخراه لاه.. قنة أعيا.

ملحق : (٢)

الدلالات المعجمية للكلمات الغريبة

١- أقيموا صدور المطى: كناية عن الاستعداد للرحيل.

٢- حمت: قدرت وتهيأت، الطيات: ما تنطوى عليه النفس من ميول.

٣- منأى: منزل بعيد، متعزل: مكان للعزلة.

٥- السيد: الذئب. العملس: القوى على الجرى، أرقط زهلول: نمر أملس، عرفان جيأل: ضبع ذات عرف طويل وهو الشعر فى أعلى العنق.

٦- جرَّ: ارتكب جريرة أو إثما.

١٤- المهياف: السريع الظمأ وسط النهار، يعشى سوامه: يرعى إبله فى العشاء. المجدعة: السيئة الغذاء، السقبان: جمع سقب، صغير الناقة.

البهل: جمع باهلة وهى الناقة التى لا صرار على ضرعها لمنع أولادها من الرضاعة.

١٥- الجبأ: الجبان، الأكهى: سيئ الأخلاق، مرب: مقيم فى مكان.

١٦- الخرق: المذهول من الذعر أو الخجل، الهيق: الظليم، ذكر النعام.

المكاء: طائر يمكو أى يصفر كثيرا وهو كثير تحريك الجناحين.

١٧- الخالف: الذى لا خير فيه أو الأحمق، الدارية: الملتجئ إلى داره لا يغادرها.

١٨- العل: ذبابة الخيل ويطلق على الرجل الضئيل، الألف: العاجز الذى لا ينهض لشدة ولا لضيق، اهتاج: تحير مثل الأحمق.

١٩- المحيار: شديد الارتباك الهوجل: الرجل المفرط الطول الأحمق.

اليهماء: البرية التى يضل بها السارى ولا يجد فيها طريقه، وهى توصف هنا بأنها هوجل على سبيل المشاكلة.

٢٠- الأمعز: المكان الصلب الكثير الحصى. المناسم: خفاف البعير، القادح: الذى يقدح الشرر، والمغلل: المكسر.

٢١- المطال: المساومة والتسويف.

٢٥- الخمص: الجوع، الحوايا: ما يحتوى عليه البطن كالأمعاء وغيرها.

المارى: إزار الساقى من الصوف المخطط.

٢٦- الأزل: الخفيف القليل اللحم، التنائف: جمع تنوفة وهى الأرض القفراء. الأطحل: الذى لونه كلون الطحال.

٢٧- الطاوى: الجائع، الهافى: الذى يعدو فى خفة. يخوت: ينقضّ.

أذناب الشعاب: أواخرها. يعسل: يمشى خبباً ويسرع

٢٨- لواه: امتنع عليه. أمه: قصده. نحل: ضعيفة من شدة الجوع

٢٩- مهلهلة: خفيفة اللحم. شيب الوجوه: مبيضة، القداح: السهام

الياسر: اللاعب بسهام الميسر.

٣٠- الخشرم: رئيس النحل. حثحث: مضى. الدبر: جماعة النحل

المحابيض: عود يكون مع مشتار العسل يثير به النحل. أرداهن: ثبتهن.

٣١- مهرته: مشقوقة الفم. فوه: جمع أفوه وهو كبير الفم. كالحات: عابسات.

٣٢- البراح: الأرض الجرداء، النوح: جمع نائحة وهى الباكية.

٣٥- فاء: رجع. النكظ: الجوع الشديد، المجمل: الصابر على مضض.

٣٦- الأسآر: جمع سؤر وهو بقية الشراب فى قاع الإناء، والقرب طلب الماء ليلاً. الأحناء: الجوانب.

٣٧- الفارط: متقدم القوم نحو الماء.

٣٨- تكبو: تتساقط، العقر: مؤخر الحوض.

٣٩- الوغى: الضوضاء   الحجرة: الجانب   الأضاميم: القوم ينضم بعضهم لبعض.

٤٠- الأزواد: جماعات الإبل الصغيرة، الأصاريم : قافلة الإبل.

٤١- عبّت غشاشًا: شربت على عجل   أحاظة: جد قبيلة من حمير.

٤٢- الأهدأ: شديد الثبات   الناسن: رؤوس الأضلاع، تنبيه: ترفعه.

٤٣- أعدل: أتوسد. المنخوص: قليل اللحم، الفصوص: فواصل العظام.

٤٤- أم قسطل: كناية عن الحرب.

٤٥- الطريد: الهارب، تياسر لحمه: اقتسمه.

٤٩- ابنة الرمل: الأفعى.   الضاحى: البارز للحر والبرد.   الرقة: سوء العيش.

٥٠- أجتاب: ألبس،   السمع: ولد الذئب.

٥٣- تزدهى: تستخف   الأعقاب: جمع عقب، المؤخر   أنمل: أسير بالنميمة.

٥٤- نحس: من معانيها البرد.   الأقطع: النصال القصيرة العريضة.

تنبله: اتخذه نبلاً.

٥٥- دعست على غطش: سرت فى الظلمة. البغش: المطر الخفيف.

السعار: ألم شدة الجوع. الأرزيز: البرد. الوجر: الخوف   الأفكل: الرعدة.

٥٨- هرت: نبحت   عس: طاف   الفرعل: ولد الضبع.

٥٩- النبأة: الصوت   هومت: نامت   ريع: أفزع   الأجدل: الصقر.

٦٢- الكن: الستر   الأتحمى: ضرب من البرود،   المرعبل: المتمزق.

٦٣- الضافى: الشعر الطويل   اللبائد: ما تلبد من شعره.

الأعطاف: الجوانب.

٦٥- الخرق: الأرض الواسعة   العاملتان: يقصد بهما هنا رجليه.

٦٦- القنة: أعلى الجبل،   أقعى: أجلس جلوس الكلب.

٦٧- ترود: تتحرك. الأراوى: جمع أروية وهى أنثى الوعل.

الصحم: بها سواد وصفرة.

٦٨- ركد: ثبت   العصم: الوعول التى فيها بياض.

الأدفى: الوعل الذى طار قرنه.

الكيح: عرض الجبل.   الأعقل: الممتنع العالى.

الصحراء.. والحواس المستنفرة

قراءة في شعر عنترة

لعل شاعراً عربياً لم يصب من الشهرة والذيوع في أوساط شديدة الاختلاف، ما أصابه عنترة بن شداد العبسي الذي توفي في مطالع القرن السابع الميلادي (نحو ٦٠٠م ٢٢ ق.هـ).

فقد امتدت شهرته من عامة الناس، إلى عشاق الأدب العربي في بلاد الغرب، الذين حملوا معهم منذ الحروب الصليبية، أصداء قصة عنتر الخيالية وعدوها من بدائع أدب العرب، ودارت مطابعهم منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر على دراسات حول عنترة، أعدها علماؤهم المتخصصون، مثل كتاب المستشرق الألماني «توربكي» عن «عنترة» والذي طبع في هيدلبرج سنة ١٨٦٨. وامتدت شهرته في الطرف الآخر في الأدب الشعبي الذي جسد من حكاية عنترة نموذج «الفارس» العربي الأصيل، وامتد بها خارج الزمان والمكان فكتبت ملحمة عنترة التي يتحدث عنها بعض الباحثين على أنها «إلياذة العرب» والتي ظهر فيها عنترة فارساً يحارب في الجزيرة وفي خارجها، في الحبشة وإيران وبلاد الروم والفرنج وشمال أفريقيا ويمتد به الزمن فينازل الصليبيين، ومن خلال هذه الملحمة، يحتل عنترة جانباً أسطورياً، لم يشاركه فيه أحد من شعراء العرب المشهورين، باستثناء الحسن بن هاني أبي نواس المتوفي ١٩٨هـ بعد أكثر من قرنين من وفاة عنترة، والذي امتدت شهرته الأسطورية إلى جوانب أخرى في عالم المتعة واللهو. بين هذين الطرفين من الشهرة شبه الأسطورية أو الأسطورية لعنترة في الغرب والشرق والتي تقوم على أساس (الفارس - الشاعر) وجدت شهرة أخرى في أوساط رواة الشعر ودارسيه، تقوم على أساس (الشاعر - الفارس) ومن هذه الناحية

فقد اكتسب عنترة عند رواة الشعر القديم مكانته بين فحول شعراء الجاهلية، وطبقة (أصحاب الواحدة) كما يقول ابن سلام الجمحى (٢٣١هـ) فى طبقات فحول الشعراء[٥]، وهى الطبقة التى غلب عليها فيما بعد اسم «شعراء المعلقات» وكانت ميمية عنترة واحدة من المعلقات الذائعة الصيت بإجماع الرواة القدماء.

وإذا كان الأدب القديم قد اهتم بعنترة فى جانبيه الأسطورى والشعرى فإن الأدب الحديث، قد امتد اهتمامه فى كلا الجانبين[٦]، فإلى جانب سريان الأسطورة فى الأدب الشعبى، اهتم فن الرواية الحديثة بمعالجة شخصية عنترة الفارس العربى، فكانت روايات مثل رواية محمد فريد أبو حديد «أبو الفوارس.. عنتر بن شداد» ورواية فؤاد البستانى «عنتر بن شداد» وكانت مسرحية أحمد شوقى الشعرية «عنترة» وكانت محاولات ودراسات الأدب الشعبى الحديث للتعرف على أصول ملحمة عنترة بن شداد، والاهتداء إلى مؤلفها، أو مؤلفيها، وفى هذا الإطار يعود البعض بها إلى الأصمعى فى القرن الثالث الهجرى، وإن كانت لغتها لا تحمل بصمات عالم لغوى كبير مثله، وينسبها آخرون إلى القرن السادس الهجرى لراوية يسمى المؤيد بن الصائغ، أو يجعلونها كتبت بإيعاز من العزيز بالله الفاطمى (ت ٣٨٦هـ) ليشغل بها الناس.

ولعل الذين يعنون بالدراسات النفسية، ويتلمسون آثار المواقف على إبداع الشعراء، يجدون فى حياة عنترة عامة وفى علاقته بالمرأة خاصة ما يفتح كثيراً من أبواب المناقشات أمامهم، فهناك التناقض الحاد الذى عاشه عنترة، وهو يحمل بين جوانحه نفساً عظيمة فروسية وخلقاً، ولكنها تختفى وراء قناع كان يلقب حاملوه بأغربة العرب، وهم من ينتمون إلى أصلاب سادة من الجزيرة، وأرحام إماء مسترقات من الحبشة وغيرها من بلاد أفريقيا السوداء يجتلبن فى رحلة الشتاء ويبعن فى رحلة الصيف ويتسلى ببعضهن السادة بين الموسمين، ويقع الأبناء ضحية عدم اعتراف السادة بأبوتهم لهم وعدم الإصغاء إلى دبيب نفوسهم التى تنمو وتكبر، وعنترة ينمو فى نفسه الفارس والعاشق عندما يحب ابنة عمه عبلة، ولكنه يجد القناع الأسود والشفة

الغليظة المشققة قيدًا يحجمه، فتتفجر خوارق البطولة إثباتًا للذات، وروائع الشعر تنفيسًا وتطهيرًا وسموًا وتسجيلاً، ومن خلال الصراع بين الفارس الصلب والعاشق الرقيق، يولد نموذج «الفروسية العربية» الذى كان مثار إعجاب الآداب الأوروبية عندما اكتشفته فى القرون الوسطى إبان اتصالها بالحضارة العربية الإسلامية، وهو النموذج الذى أثر كثيرًا فى السلوك والأدب الأوروبى الوسيط.

على أن علاقة عنترة بالمرأة لم تقف عند نموذج عبلة «المعشوقة – القريبة – البعيدة» وإنما امتدت إلى نموذج «سُهيَّة» زوجة أبيه «العاشقة – الأم» والتى يمكن أن تجسد عقدة «أليكترا» عند من يهتمون بالعقد النفسية وتأثيرها فى الإبداع الأدبى فسهية العاشقة التى راودت عنترة عن نفسه فاستعصم، وشت به عند أبيه متهمة إياه بأنه هو الذى راودها، مذكرة بقصة امرأة العزيز ويوسف، وعندما يثور الأب ويصب غضبه على ابنه ضربًا، ينكفئ جسد زوجة الأب العاشقة الباكية، ليحول بين العصا والعبد، وليحتضن شفقة، ما استعصى على احتضانه غرامًا، ويتفجر الشعر ليرسم هذه اللحظات المتناقضة:

تَجلَّلتنى إذا أهوى العصا قِبَلى ... كأنها صنم يُعْتاد معكوفُ[٧]

المال مالكمُ والعبد عبدكمُ ... فهل عذابكِ عنى اليوم مصروفُ

فالعبد الذى يراود ويستعصم ويهان، لا يفوته أن يرصد بعض ملامح الجسد الجميل الذى يستحق أن يكون – فى زمن الجاهلية – صنمًا جميلاً يطاف حوله ويعكف عليه.

لكننا لا نود أن نتوقف كثيرًا أمام الملامح النفسية، بقدر توقفنا أمام وسائل البناء الشعرى، والتصويرى منها على نحو خاص، فى شعر عنترة، الذى قد تثبت المراجعة أنه لم يكن شاعرًا عفويًا، ولا مجرد فارس يرجع صليل السيوف برنين الكلمات، أو يكتفى بتسجيل مآثر الفارس، بل كان شاعرًا صناعًا، «مستنفر الحواس» يرصد أدق

ما يدور على الرمال حوله من خلجات السمع والبصر والذوق واللمس والشم، ويعكسها في بناء فنى محكم يسمح للمتلقى عندما يزيل عن اللوحة بعض غبار العصور أن يعيد رؤيتها وكأنما «نفض الصانع منها اليدين بالأمس نفضًا» كما يقول شوقى.

والواقع أننا محتاجون إلى أن نستنفر حواسنا نحن أيضًا ونحن نقرأ الشعر بصفة عامة، وربما ونحن نقرأ الشعر الجاهلى على نحو خاص، وربما يكون من أسباب هذه الخصوصية، أن الشاعر الجاهلى لم يكن شاعرًا مدونًا بالدرجة الأولى، وإنما كان شاعرًا مسمعًا، فى إطار الخضوع لتقاليد لغة تحمل من الملامح الشفوية أكثر مما تحمل من الملامح الكتابية، وفى إطار تقاليد للتلقى، تعتمد على المجلس والرواية - أكثر مما تعتمد على الصحف والرقاع، ولعل هذا قد دفع الشاعر إلى أن ينقل أمام أعيننا كتلاً من المشاهد الثابتة أو المتحركة تستطيع أن تقاوم النزعة إلى الذوبان أو النسيان التى تهدد النشاط الشفاهى الذى تنتج الجماعة الصغيرة منه ملايين الوحدات فى اليوم، يتلاشى كثير منها تحت وطأة التشابه، وانقضاء الحاجة «العملية» إليه.

وقد تنبه بعض النقاد المحدثين إلى حاجتنا إلى استنفار مزيد من طاقات الحس، ونحن نقرأ الشعر الجاهلى، يقول الدكتور محمد النويهى فى كتابه (الشعر الجاهلى، منهج فى دراسته وتقويمه)[8]: «نحن محتاجون فى قراءة الشعر الجاهلى إلى تشغيل» مخيلتنا البصرية، فى تصور تفاصيل المنظر الموصوف، وتتبع أحداث الحركة المنقولة، فعلينا أن نترجم كل فقرة نقرؤها إلى صورتها المرئية، كما كان خيالنا الطفولى ينفعل بما نسمع ونقرأ من الأقاصيص الشائقة والأخبار المثيرة».

وسنتوقف أمام بعض اللوحات فى شعر عنترة بن شداد لنتأمل بعض جوانب البناء الفنى فيها من خلال ما تلتقطه الحاسة من الواقع وتعيد صياغته وهى ترسله إلى «عالم الشاعر» ومن ثم يتجسد فى القصيدة، رصدًا فنيًا صالحًا لأن يكون مصدرًا للمتعة المتجددة.

ومن الطبيعى ونحن نقرأ القصيدة، أن نستعين بالحد الأدنى من الشروح اللغوية، فى هوامش الصفحات، ليتم خلق نوع من الألفة المباشرة بين النص والمتلقى، بعد أن يتم

إنعاش فن التعامل مع الكلمات، وخلق معانٍ جديدة لها، ولسوف نسترشد فى هذه المرحلة من التعامل مع «المعنى» بما أثاره «الأنبارى» أبو بكر محمد بن القاسم المتوفى فى ٣٢٨هـ، فى شرحه للقصائد السبع الطوال الجاهليات، بتحقيق العلامة عبد السلام هارون[٩]، دون أن يكون فيما أثاره الأنبارى متصلاً بشرح المعلقة، قيد على حركتنا فى استشارة القواميس، أو معجم الشاعر الخاص، وهو ما سنلجأ إليه بدرجة أكثر، عند الاستشهاد بأبيات من خارج المعلقة.

تبدأ معلقة عنترة بعين حائرة، تحمل همَّ نفس ملتاعة، لا تكاد تجد قولاً جديداً متميزاً يلائم لوعتها المتميزة، فالشعراء تناولوا ثوب الشعر فردَّموه، أى رقعوه، ونفث كل منهم لواعجه من خلال التعبير الذى يميز تجربته على جانب منه، فلم يكادوا يغادرون فيه موضعًا للرقعة لمن يأتى بعدهم بلواعج جديدة، لم يغادروا فيه متردمًا، وتلك أزمة «التعبير» الأولى التى يعانيها عنترة، أما أزمة دوافع التعبير فهى تتمثل فى «المكان» الذى يرتبط بالذكرى ويعين على القول، وهو «مكان» يتعرض لما يتعرض له «التعبير» من مخاطر «التشابه» فإذا كان من الصعب نسج تعبير ذى ملامح متميزة، فى ثوب كسته الرقع، فإن من الصعب كذلك تبين الملامح الخاصة لمكان كان يكتسب مذاقه بوجود الأحبة فيه، فلما هجروه تساوى بالأمكنة الأخرى من حوله، حتى لا يكاد يعرف، وتختلط فيه المعرفة بالتوهم:

هل غادر الشعراء من مُتَردَّمِ ؟   أم هَلْ عرفتَ الدارَ بعد توهُّمِ[١٠]؟

إن هذه الحيرة التعبيرية والمكانية التى عكسها مطلع المعلقة، سوف تشع فى الأبيات الثمانية التى تتلو بيت المطلع، وتظل عين الشاعر حائرة بين نقطة ثابتة تقيم فيها عبلة هى «الجواء» من بلاد نجد، ونقاط أخرى متغيرة، يحاول من خلالها العاشق أن يقترب من «الحزن» أو «الصمان» أو «المتثلم»، ولكنه يدرك مع تغيير مواقع محاولة الاقتراب، أن الأرض التى حلت بها، يحميها منه زئير مدافعين يحيطون بها، ومن ثم فهو يطلق عليها «أرض الزائرين» ويعلم أن مطلبها هناك عسير عليه، وها هو يأمل فى

أن يكون «الزمان» عونًا على تقريب ما أبعده المكان، فتكون خضرة الربيع عونًا على أن يلتقى أهله وأهلها فى متربع واحد، ولكن الزمان بدوره ينثر الأهلين فى متربعين فتحل جماعة بالغيلم، وأخرى بعنيزتين:

يا دار عبلةَ بالجواء تَكلَّمى	وعَمى صَباحًا دارَ عبلةَ واسلمى
وتَحُلُّ عبلةُ بالجواءِ وأهلُنا	بالَحزن، فالصمَّان، فالمتثلَّم
حَلَّتْ بأرض الزائرين فأصبحتْ	عَسِراً علىّ طلابُك ابنة مَخْرَمِ
كيف المزارُ؟ وقد تَربَّع أهلُها	بعنيزتين وأهلُنا بالغيلمِ

إنه اغتراب يعانيه الشاعر على مستوى «التعبير» الذى يفتقد فيه مذاق الخصوصية، وعلى مستوى «المكان» الذى يفرق الأحبة، «والزمان» الذى يحبط أمل اللقاء.

هذا الاغتراب الواقعى يدفع الشاعر، خلال البحث عن التوازن، إلى أن يقيم التوحد فى العالم الذى يمتلك أطرافه، ويستطيع أن يحطم فيه حواجز الزمان والمكان، ويجد ذاته من خلال خصوصية التعبير، وهو عالم التخيل، إنه يستطيع أن يعود إليه متأملاً فى أناة، بحواسه المستنفرة ليلتقط الجزئيات، يعيد ترتيبها ويجمع شتاتها ليحقق الذى ينشده.

ومن ثم فإن أبيات الشتات المكانية والزمانية تلك، تعقبها استعادة للحظة الرحيل، التى كانت نهاية لحظة التوحد، وهى استعادة سوف نرى فيها مدى تيقظ حواس العاشق فى الليل البهيم.

إنْ كنتِ أَزْمعتِ الفراقَ فإنما	زُمَّتْ ركابُكم بليل مظلم(١١)
ما راعنى إلا حمولةُ أهلِها	وسط الديار تسفُّ حَبَّ الخِمْخِمِ(١٢)
فيها اثنتان وأربعون حلوبةً	سُوداً كخافيةِ الغرابِ الأسحمِ(١٣)

وأول ما يلفت النظر فى البناء الفنى للوحة الرحيل هذه، هو حرف «إن» الذى يتصدرها. والذى يشى بأن الحدث التالى لها يتعلق المستقبل أكثر من تعلقه بالماضى، كما يقول النحاة: «ومهما كانت صيغة فعل الشرط أو جوابه، فإن زمنهما لابد أن يتخلص للمستقبل المحض بسبب وجود أداة الشرط الجازمة، بالرغم من أن صورتيهما أو صورة أحدهما قد تكون أحياناً غير فعل مضارع، إذ من المقرر أن أداة الشرط الجازمة تجعل زمن شرطها وجوابها مستقبلاً خالصاً(١٤).

فحدث الرحيل لا يريد وجدان الشاعر أن يرصده باعتباره حدثاً قد تم فى الماضى، وإنما تترك الصياغة فرجة فى حائط الماضى الأصم وتجعله من خلال الأداة لا يتسرب كلية من دائرة المستقبل ليتسع مجال الحركة أمام التخيل.

فإذا عدنا إلى المناخ الذى ترسمه لوحة الرحيل، لاحظنا غلبة الظلمة والسواد عليه، فالركائب علقت لها الأزمَّة فى ليل مظلم، والنياق التى رحلوا عليها سوداء مظلمة كريش جناح الغراب الأسواد، ولا يمكن أن تبعد دلالة رمز السواد على الحزن عن مخيلتنا، خاصة إذا أضفنا إليه دلالة رمز الغراب على البين والفراق، ومع أن الرمز الأخير يكمن فى واقع الأمر فى «صوت الغراب» إلا أنه تسرب هنا إلى لون ريشه الذى اصطبغت به نياق الرحيل، ولقد قاد هذا الجو المظلم، الذى من شأنه أن يعطل حاسة البصر، قاد الشاعر إلى استنفار حاسة «السمع» فهو لم يتلق إشارة الرحيل إلا من خلال صوت الإبل التى تسف حب الخمخم، وكأن صوت الحركة غير العادى فى ليل القبيلة ممثلاً فى صوت أضراس النياق وهى تطحن طعامها فى جلبة غير معتادة، قد أيقظ الهواجس فى نفس العاشق المتوجس الذى يخاف الرحيل ويتوقعه. لكن الذى يلفت النظر حقاً هو أن توقظ حاسة السمع حاسة البصر فى هذا الليل البهيم، فتقترب من القافلة المتأهبة، وتخترق الظلمة لتحيط بها، ومع أن نياقها مجللة بالسواد الحالك، ومع أن الليل شديد الظلمة، فإن حاسة البصر المستنفرة لا تكتفى بالإحاطة بمجمل المشهد العام، وإنما تعطى إحساساً بأنها أحاطت بتفاصيله عدداً، فهناك اثنتان وأربعون ناقة سوداء، أحصيت فى ليلة مظلمة، والصورة لا تخلو من إشعاعات مجنَّحة، خاصة إذا

أضيفت إليها دلالات العدد، والأربعون، تحمل للغة معنى المبالغة، ولا تبتعد دلالة الاثنين أيضًا عن الإشارة إلى معنى الكثرة غير المحددة، وهو معنى ظل يلازم صيغة التثنية فى العامية المصرية حتى الآن.

حاسة السمع تلتقط إذن همهمات الرحيل، وتستنفر على أساسها حاسة البصر التى تستيقظ استيقاظًا خياليًا مجنحًا، فلا تكتفى برصد القافلة السوداء فى الليل، وإنما تحصيها عددًا، كأنما تتلمسها واحدة واحدة، لتعرف أيتها ناقة الحبيبة الراحلة(١٥)، ولعل هذه الخاطرة التى تدفع بالمحبوبة إلى بؤرة الصورة ولو ضمنيًا، هى التى تجعل حواس أخرى تستيقظ أو تستنفر، لتكمل بناء الصورة من قريب، فبعد حاسة السمع والبصر، تأتى حاسة الذوق ثم حاسة الشم، وهما حاستان تدلان على غاية القرب، وخاصة حاسة الذوق التى تتطلب الاتصال المباشر بين الطرفين، فى هذا الإطار تأتى الصورتان التاليتان.

إذْ تَسْتَبِيكَ بذى غُروبٍ واضِحٍ   عَذْبٍ مُقَبَّلُه، لذيذُ المطعَمِ(١٦)
وكأن فارةَ تاجرٍ بقسيمةٍ   سَبقتْ عوارضَها إليكَ من الفمِ(١٧)

فلذة المطعم صورة مذاق واتصال حسى، ومع أن الصورة التالية المتمثلة فى رائحة المسك، يمكن أن تدل من خلال إيحاء الشم على وجود مسافة ما فاصلة، فإن التعبير بالفعل «سبقت» يوحى بأن الصورة متحركة، وبأن المسافة الفاصلة تتآكل، ولكن ضمير المخاطب المفرد فى الأبيات، ربما لا يستسيغه القارئ العصرى بسهولة، فالحديث هنا عن المحبوبة وجمالها، والمحب يقول إنها «تأسرك» ببسمتها، وتسبق «إليك» من فمها رائحة المسك، وربما كانت الطريقة الأخرى فى التعبير والتى يشير إليها البلاغيون بحذف المفعول -إنما تأسر وتسبق رائحتها- أكثر مناسبة لجو التوحيد والخصوصية الذى تبثه الصورة هنا.

غير أن الصورة البصرية تعود هنا مرة أخرى للظهور، لكنها تعود من خلال وسيلة جديدة يمتد من خلالها أحد طرفى التشبيه فيتم التركيز عليه والتشعب حتى

ليبدو وكأنه هدف بذاته، واللوحة البصرية التى تجسدها الصورة التالية، أثارت بالفعل جدلاً عند النقاد القدماء والمحدثين، وأحدثت لبسًا ربما يعود إلى الأخذ بالمدلول الشائع لبعض الكلمات، وتنحية مدلولات أخرى، قد تكون أقل أشيوعًا، ولكنها أكثر تناسقًا مع مناخ اللوحة، والصورة تأخذ جزئية دقيقة فتفصلها، فبعد الحديث عن الابتسامة الآسرة التى تفوح منها روائح قارورة العطار المفعمة بالمسك، تأتى صورة بصرية لنفس اللقطة لإعادة تجسيد طيب رائحة الابتسامة، وهى صورة الروضة البكر التى يمتد تفصيلها على مدى خمسة أبيات:

أَوْ روضــةَ أنُفٍ تَضَــمَّن نبـتــهَــا ... غـيـثٌ قليلُ الدِّمن ليس بَمـعْلَـم[18]

جـــادت عليـــه كـلُّ بِكـرٍ ثَرةٍ ... فـتــركن كلَّ قـرارة كــالدرهـم[19]

ســجًا وتسكابًا فكلُّ عــشــيــةٍ ... يجـرى عليـهـا المـاءُ لم يَتَـصـرَّم[20]

وخــلا الذَّباب بـهــا فليس ببــارح ... غَـردًا كـفِـعْل الشـارب المتـرنِّم[21]

هَزِجًــا يَحُكُّ ذراعَــه بذراعــه ... قَـدْحَ المُكبِّ على الزنِاد الأجـذم[22]

إن اللوحة امتداد يتلاحم فيه الشم مع البصر، فالرائحة الطيبة التى كانت تشبه ريحة قارورة المسك، تنبعث قوتها من حاسة الشم أولاً، دون أن تتأثر تأثرًا جوهريًا بالحواس الأخرى وإن كانت قابلة لبعض التأثرات العرضية أو الشكلية بها، ذلك أن جودة ريح المسك هى التى ينبعث منها التأثير، ولا يغير من درجة ذلك التأثير أن تكون قارورة المسك من ذهب أو من فضة أو من زجاج أو أن تكون «فارة تاجر» فكل تلك مؤثرات عرضية تأتى من حواس البصر أو اللمس، لكن الشاعر ينتقل بنا فى الصورة التالية إلى لون آخر من التأثر الحسى، يستنفر من خلاله حاسة أخرى هى حاسة البصر، مع المحافظة على الخيط الرئيسى الممتد فى شكل الرائحة الزكية بين الصورتين، فرائحة المحبوبة تذكر بالروضة الأنف الكامنة فى مكان غير معلوم ولا مطروق فهى أقل تعرضا لوطء الأقدام، وأكثر احتفاظًا ببكارتها وقد استقبلت من الأمطار زخاتها الأولى،

فتركت بها حلقات من الماء الرقراق مستديرة لامعة كالدرهم، ولم يزل الماء يعتادها هونًا لم ينقطع عنها، فاخضرت وأزهرت، وشدت رائحتها قوافل النحل الباحثة عن رحيق تمتصه، فأصابت من رحيقها ما أشبعها وأثملها فغنت ورقصت، وأرادت أن تعبر عن بهجتها بالتصفيق وحك الأذرع، ولكن رغبتها فى البهجة تحول دونها وسائلها التى تقصر بها، فأذرعها قصيرة، ولكن رغبتها قوية، وهى من ثم تحاول كما يحاول الأجذم مقطوع الذراعين أن يستخرج الشرر من الزناد فيقرب ما بين أصول أذرعه، ويحك الزنادين، فينبعث الشرر ومنه تتولد علائم الحياة.

هذه هى الملامح العامة للصورة، التى تمتزج فيها حاستا الشم والبصر، وتلتقى فيها المحبوبة بالروضة العطرة الخضراء، ولقد أطال الشاعر هنا فى الوقوف أمام ملامح الصورة التفصيلية بالقياس إلى الصور السابقة، وربما كان من دوافع ذلك شدة الاتصال بين صورة الأنثى وصورة الأرض فى الوعى العربى، حتى إن كثيرًا من المفردات التى تستخدم فى إحدى الصورتين، تستخدم فى الأخرى على نحو يكاد لا يستشعر فيه رائحة المجاز، مثل الآيات القرآنية: (نساؤكم حرث لكم) و (أرضًا لم تطئوها)، (حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت) وكثيرة هى التعبيرات التى تلتحم فيها الصورتان، ومن هنا فإن الشاعر يحس وكأنه يتحدث عن محبوبته، ولعله من خلال ذلك حرص على أن يكرر صفة البكارة ثلاث مرات وهو يحدد ملامح الصورة. فالروضة «أنف» لم تمس، وهى ليست «بذات معلم» لم تطأها قدم، وزخات المطر «بكر» حرة، ولا شك أن عنترة هنا وهو يطرز على صورة الأرض العطرة، وجه المحبوبة الآخر، يخلع على أحد طرفى التشبيه ما يحلم به فى الطرف الآخر.

أما الصورة التفصيلية للذباب وسط الروضة، فقد لفتت نظر الأقدمين، يقول ابن قتيبه[٢٣]: ومما سبق إليه ولم ينازع فيه قوله:

وخلا الذباب بها فليس ببارح	غردًا كفعل الشارب المترنم
هزجًا يحك ذراعه بذراعه	قدح المكب على الزناد الأجذم

وهذا من أحسن الشبه.. ا. هـ.

وكلمة «الذباب» هى مفتاح هذه الصورة، وهى الكلمة التى يمكن أن تكون أداة للتنفير منها، خاصة إذا اقترنت فى ذهن القارئ المعاصر، بالحشرة الصغيرة التى تحمل الأمراض والعدوى، وتلح على الوجه البشرى فيذبها ثم تعود مسرعة من جديد وينبغى أن نذب نحن هذا المعنى قليلاً من مخيلتنا، خاصة فى إطار لغة كالعربية يبقى فيها المصطلح وتتسع ظلاله ودلالته على مدى خمسة عشر قرنًا، فليس من الضرورى أن يكون مفهوم الذبابة عند عنترة مطابقًا تمامًا لتصورنا الحالى لها خاصة أن الكلمة اللغوية، تقبل كثيراً من التصورات، يقول المعجم الوسيط عند تعريفه للذباب: «الذباب يطلق على كثير من الحشرات المجنحة»[٢٤] وصاحب القاموس المحيط يقرن بين كلمة «الذباب» وكلمة «النحل» إن لم يكن فى المعنى ففى خصائص الصياغة[٢٤] ومازال النحل الجبلى يطلق عليه فى بعض مناطق جنوب الجزيرة العربية اسم «ذباب العسل»، بل إن كلمة الذباب تتحد فى بعض مرادفاتها مع كلمة «عنترة» اسم الشاعر، يقول قطرب، فيما يرويه عنه الأنبارى[٢٦] «عنترة يكون مشتقا من العنتر وهو الذباب»، فالحركة المجنحة إذن لهذا الكائن الصغير الطموح المغنى، ينبغى أن تكون هى بؤرة التفسير الشعرى، التى قد يلتقى فيها عنترة مع الذباب، ليس فقط فى الاشتقاق اللفظى البعيد كما رأى قطرب، ولكن فى اتحاد الحالة، والاقتراب من الروضة رمز المحبوبة، والامتصاص من الرحيق والانتشاء والتغنى حوله، دون خوف من «زئير الرجال» الذين يمنعون عبلة، ويحولون أرضها إلى «أرض الزائرين»، ويكمل صورة الالتحام بين الحالتين، طرف الصورة الآخر، صورة المجذوم، المقطوع الذراعين، الذى يكب على الزناد، رغم قصر الوسائل، ويصر على أن يتولد الشرر، ليزرع له الدفء والضوء، أليست هذه هى الصورة العميقة، للفارس العاشق الذى يمنعه القناع الأسود والشفة المشقوقة أن يقدح الزناد كما يقدحه كل العاشقين، وتقص أطرافه، ولكنه يصر رغم ذلك، على المحاولة، ويؤديها وهو ثمل من حلاوة الرحيق مترنم بغناء العشق.

إن صورة المحبوبة تكمن طوال فترة الإيغال فى الروضة الخضراء العطرة وإذا كان ذلك الإيغال قد حقق التوازن وأقام التوحد المفتقد أمام واقع الفرقة، فإن الشاعر ما يلبث أن يردنا مرة أخرى إلى الواقع بخشونته:

تُمسى وتُصبح فَوْقَ ظَهْرِ حَشيَّةٍ وأبيتُ فَوق سَراة أدهمَ مُلْجَم[٢٧]

وحشيّتى سرْجٌ على عَبْلِ الشوى نهدٍ مراكلُه، نبيل المَحْزم[٢٨]

هلْ تُبْلغنى دارها شَدنيَّةٌ لُعِنَتْ بمَحْروم الشراب مُصرَّم[٢٩]

خطارةٌ غِبَّ السُّرى زيَّافةٌ تَطسُ الآكامَ بَوخْذِ خُفٍّ مَيْثم[٣٠]

وكأنما تَطسُ الآكامَ عشيَّةً بقريبِ بين المَنْسَمين مُصلَّم[٣١]

تأوى له قُلصُ النَّعام، كما أوت حِزَق يُمانيةٌ لأعجمَ طمطمِ[٣٢]

يَتبعن قُلَّةَ رأسهِ وكأنَّه حَدْجٌ عَلى نَعْشٍ لهنَّ مخُيَّم[٣٣]

صَعْلٌ يعود بذى العَشيرة بيضَهُ كالعبد ذى الفرو الطويل الأصلمِ[٣٤]

إنه الواقع الذى يتجسد من خلال المقابلة بين فراش المحبوبة الرقيق وفراش المحب الخشن، من خلال ثلاث علائم زمانية، الإمساء، والإصباح، المبيت، وهى علائم تشكل نصف طرف الدائرة الزمانية، وتترك بقية الدائرة يغمرها ضوء النهار، وتتحرك عليها مفردات الصورة كما سنرى، ولكننا إذا بقينا قليلاً فى نصف الدائرة الأول، فسوف نجد أن الشاعر قد اختار اللحظة الأولى واللحظة الأخيرة لمحبوبته، الإمساء والإصباح، واختار لنفسه لحظة محاصرة بين اللحظتين، وهى المبيت، وفى الوقت ذاته اختار للحظتيها طابع الثبات، فهى فوق حشية ناعمة تسلمها لحظة الإمساء للحظة الإصباح، مروراً بالضرورة بلحظة المبيت التى سكت عنها وهو يرصد ليل المحبوبة، وهى فى الوقت ذاته أكثر اللحظات حاجة إلى السكينة، ولعله من أجل هذا يختارها لنفسه، لحظة وحيدة ويصورها قلقة، فهو يقضيها فوق ظهر حصان أسود ملجم، ولنلاحظ أن صفة السواد التى لونت ليل رحيلها، تعود لتلون ليل رحيله هو أيضًا. إن لقطة الرحيل سوف تستدعى بالضرورة وصف الراحلة، واللافت للنظر هنا أن عين الشاعر تلتقط راحلتين مختلفتين: الحصان والناقة، ولا يبدو فى سياق بناء الصورة الجزم

برصد التعاقب أو التوازى بينهما، فقط يبدو الحصان، وقد أصبح ظهره حشية مع قوته ومهابته، وتبدو الناقة أملاً يحلم أن يحمله إلى الديار، ومن خلال هذا الحلم يبدو أفق المدى، والذى لابد أنه واقع زمانياً فى طرف الدائرة المسكوت عنه، بين الإصباح والإمساء، لأن الأضواء التى تلقيها عين الشاعر على الصحارى من حوله، تستنفر حاسة البصر عندنا، وتجعلنا نلتفت معه إلى كائنات تدب فوق رمال الصحارى راحلة مثله، يحدوها الحب والقوة، كما يحدوه، وتعانى من الظلم كما تعانى طبقة العبيد التى ينتمى إليها.

إن الحصان قوى القوائم والعظام، ضخم المراكل، تتطلع العين إلى موضع حزامه فى نبل ومهابة، ومع ذلك فإن صورته التى تلتقط له هنا تبدو وكأنها صورة ثابتة، إنه أشبه بقاعدة ترتكز عليها «الحشية» التى يبيت عليها الشاعر، فهو فارس عرشه على الخيل، بكل ما فى ذلك من توفز وانطلاق بالقوة، أما الشق الثانى من الصورة وهو المتصل بالناقة فيبدو مخالفًا ومكملاً للشق الأول، فهو شق متحرك فى مقابل الثابت هناك، وهو نهارى فى مقابل الليلى، ولقد جاءت الإشارة إلى الحركة من خلال فعل الأمنية والهدف الذى يتصدر الصورة: «هل تبلغنى دارها شدنية»؟ وهى أمنية تستلزم الحركة التى تعين عليها راحلة مؤهلة نشطة، فهى مؤهلة من خلال أنها لا تستغل فيما تستغل فيه النياق الأخرى، فهى لا تحمل ولا تلد ولا ترضع «لعنت بمحروم الشراب مصرم» وهى من ثم معدة لقطع «المسافات الطويلة» فحسب ثم هى نشطة، تسرى الليل كله مسافرة فلا ينال منها التعب، وتشاهد «غِبَّ هذا السرى» تهز ذيلها يمنة ويسرة من وفرة نشاطها وسرعتها ثم تضرب الروابى بخف شديدة الوطء فما بالك بها فى أول الليل؟

إن صورة الناقة التى ولدت هنا من صورة الحصان دون فاصل مرئى، ستلد بدورها صورة النعام، وما دامت السرعة قد بلغت مداها، فقد تداخلت من خلالها فى حدقة الحواس المستنفرة، مشاهدة الطبيعة فى الصحارى الشاسعة، والشاعر لا يلجأ إلى أدوات الربط ولا إلى أدوات الانتقال، وإنما إلى كيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد، التى تتاح للحواس، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع إلى المناخ المتميز لعالم الشعر.

إن «الظليم» ذكر النعام، سوف يتسلل إلى الصورة هنا تسللاً خفيفًا كما يحدث فى طريقة «التداخل والإحلال» فى التصوير السينمائى، فإذا كانت الناقة التى يمتطيها الشاعر، تطأ الروابى، وتطس الآكام بخف قوى عريض، فإن الشاعر أيضًا «يطس الآكام» أو يقصها، على ظهر نعام صغير الخف، سريع العدو، ولنتأمل طريقة التداخل والإحلال الخفية، ففى أعلى الصورتين، يوجد الشاعر الراكب القاصد دار المحبوبة، ولكنه مسكوت عنه فى الصورة الأولى، فالناقة هى التى تضرب الروابى، ومصرح به فى الصورة الثانية، فهو الذى يضرب الروابى، وفى أسفل الصورتين يوجد الخف الذى يلامس الأرض، لكنه فى الصورة الأولى خف عريض قوى لناقة تطأ الأرض بقوة، وفى الصورة الثانية خف ضيق «قريب بين المنسمين» لذكر نعام سريع، لا يكاد يلامس بقعة حتى يلامس تاليتها، ومن خلال اشتراك أعلى نقطة فى الصورتين، وأدنى نقطة فيهما، يتسرب الإحلال شيئًا فشيئًا فنجد أمامنا ذكر النعام بدلاً من الناقة، كما وجدنا الناقة من قبل تحل محل الحصان، لكن موجة الإحلال والتداخل لن تقف عند حد، فسوف يفاجئنا الشاعر بأنه هو نفسه سيدخل فى إطار دائرة التداخل والإحلال، وسنرى شرائح من صورته النفسية أو المعنوية، تتسرب إلى داخل صورة قافلة النعام، التى يتقدمها «الظليم» وتسترشد هى فى عدوها بحركة أعلى نقطة فيه والتى تبدو وكأنها قمة هودج مخيم (ولنتذكر أن الهودج يكون على ظهور الإبل، فتعود الصورة إلى التداخل من جديد).

يتبعن قُلَّة رأسه وكأنه حدج على نعشٍ لهن مخيَّم

أما التداخل بين الشاعر والنعام، فيأتى من التأمل الدقيق فى الملامح التى اختارتها الصورة من ذكر النعام، وهى ملامح مشتركة مع طبقة العبيد التى ينتمى إليها الشاعر، فذكر النعام مصلم أى مقطوع الأذنين، وتلك سمة تذكّر بالاختلاف الشكلى الذى يعانى منه العبد فى شكل تشقق الشفة أو حتى صلم الأذن، ثم إنه حتى وهو يقود الجماعة ويزدهى برأسه الطويل الذى يسترشد به القطيع، ويتبادلون خلال ذلك همهمات صوتية غائمة، لا يرتسم منها فى حواس الشاعر المستنفرة، إلا همهمة

العبد الحبشى الأعجمى راعى القطيع فى الصحارى، عندما تتشابه كلماته الغامضة مع رغاء الإبل التى تأوى إليه.

تأوى له قلص النعام كما أوت حزق يمانية لأعجم طمطم

إن التداخل الذى قرّب العبد الإنسان من ذكر النعام، سوف يكمل الدائرة لكى يخلع على النعام أيضًا مشاعر الإنسان، ولكنها محصورة فى نطاق العبودية، فالظليم، ذكر النعام، له أيضًا أطفال يرعاهم، بيض يعوده فى منطقة «ذى العشيرة» ولكنه أيضًا وهو يتردد هناك برأسه الطويل، لا يرسل إلى الحواس إلا صورة العبد الطويل المقطوع الأذن.

صعل يعود بذى العشيرة بيضَه كالعبد ذى الفرو الطويل الأسود

وهناك تكتمل دائرة التداخل والإحلال فلا نرى أمامنا إلا صورة كبرى واحدة، مصوغة من الشاعر والكائنات المحيطة به.

إن النعام الذى حل محل الناقة فى الصورة سوف يفسح لها المجال لإعادة الظهور مرة أخرى، لأن الرحلة على وشك الانتهاء والدائرة على وشك الاكتمال، والشاعر فى لوحة الرحلة الأخيرة يهتم برصد ملمحين، ملمح السرعة وهى فى قمتها وملمح السكون وهو فى بدايته، وهو يستثير فى رسم الملمحين مجمل الحواس المتاحة سمعية أو بصرية أو لمسية، حتى تصل لنا الصورة مغلفة بالمناخ الصحراوى الذى ولدت فيه.

وكأنما تَنْأى بجانب دَفّها الو حشىّ مِنْ هَزِج العشىِّ مُؤَوَّم(٣٥)

هِرٍّ جَنيبٍ كُلَّما عَطفَتْ لهُ غَضْبى اتقاها باليدين وبالفم(٣٦)

بركَتْ على جنبِ الرَداع كأنما بَركتْ على قَصَبٍ أجشٍ مُهَضَّم(٣٧)

وكأن رُبًّا أو كحيلاً معقدًا حش الوقود به جوانب قُمْقم(٣٨)

ينباع منَ ذفْرى غضوبٍ جَسرَةٍ زيَّافةٍ مثل الفنيق المكدَّم(٣٩)

إن ملمح السرعة القصوى يتجسد من خلال بعض الصور الشائعة فى الشعر الجاهلى، وهى صور ناتجة من شدة التأمل فى الراحلة لكثرة ملازمتها وشدة الألفة معها، ومن هذه الصور، التفرقة بين جانبى الناقة أو بين دفيها، فهناك الجانب الأيسر، وهو الذى يتم منه ركوب الناقة عادة، وكذلك يتم حلبها ومن ثم يسمى بالجانب الإنسى، وهنالك الجانب الأيمن وهو الذى يكون أكثر تعرضًا لسوط الراكب، لأنه يكون عادة فى يده اليمنى، ومن ثم فقد توارثت أجيال النياق سوء الظن مما يمكن أن يأتيها من الجانب الأيمن، ولعلها لذلك أصبحت ميالة لأن يكون جانبها الأيمن شرسًا، وهو هنا سمى بالجانب الوحشى أو الدف الوحشى، وناقة عنترة تسرع فى سيرها، كأن هرًا تعلق فى جنبها الوحشى يتشبث به بأظافره الصغيرة، فتغار الناقة ويزداد سيرها سرعة، وهذه الصورة كثيرة الورود فى الشعر الجاهلى، يقول الأعشى:

بجـــلالـة ســـرج كـــأن بغـــرزها   هرًّا إذا انتــعل المطى ظلالـهـــا

ويقول أوس بن حجر:

والتف ديك برجليـها وخنزير

على أن عنترة يريد أن يجعل لهذه السرعة مذاقًا متميزًا، فهى ليست سرعة تتجسد فى خط مستقيم، وإنما يميل الجسد إلى التكور خلال الانطلاق ولعل ذلك يساعد على مجابهة قوة الريح فى الصحارى، فالعنق دائم الالتفاف إلى الجانب الأيمن، يتقى السوط المتوقع حينًا، ويبحث فى غضب عن القط الكامن فى جنبه جينًا آخر، لكن القط -المتوهم- بدوره لا يكف ولا يستسلم، فكلما جرت الناقة غاضبة، اتقاها معابثًا باليدين والفم، ولقد أضافت «كلما» هنا معنى الديمومة فى الصورة، والحركة المتولدة عن الحركة، وهو معنى لا يوحى به بناء الصورة فى بيت الأعشى أو فى بيت أوس.

وبلوغ السرعة هذا المدى يقدم لونًا من الإيجاز فى الزمن وطىِّ المسافات ويجعل «السرد الشعرى» فى غير حاجة إلى وصف التفاصيل، ومن ثم فإن الذى يأتى بعد هذه الصورة مباشرة، هو مشهد الإناخة المؤذن بنهاية الرحلة. ومن اللافت للنظر أن عنترة

يقدم لنا صورة سمعية لنهاية الرحلة، كما بدأ اللقطة الأولى بصورة سمعية من خلال سماعه للإبل فى جوف الليل «تسف حب الخمخم».

فقد جاءت الصورة الأخيرة كذلك سمعية، من خلال سماع صوت الإناخة وقد تكسرت تحت أقدام الناقة أعواد القصب الأجش:

بركت على جنب الرداع كأنما بركت على قصب أجش مهضم

وكأن الصورة السمعية الأخيرة رجع لصدى الصورة السمعية الأولى فى مكان ناء بعيد، لكن السكون إذا كان قد أطفأ موقد الحركة عن القدر المتوهج، فما تزال آثار الغليان والبخار قوية على جسد القمقم، إنه العرق ينضح من جسدها كالقطران الأسود اللزج، أو كالنفط المعقد وينبعث من خلف الأذن، وقد غلى جسدها كقمقم النحاس الذى أوقدت عليه النيران، لكنها ما تزال ناقة طويلة سريعة قوية كفحل الإبل الغليظ.

* * *

إن هذا المنهج التصويرى الدقيق يشيع فى شعر عنترة على اختلاف أنفاسه، فهو يشيع عنده عاشقًا «متجلدًا» أو متأبيًا كما رأينا فى لوحات المعلقة التى عرضنا لها، ويشيع عنده كذلك عاشقًا «هائمًا» يكاد يتداعى رقة رغم فروسيته الغليظة الصلبة، ويحتفظ ديوان عنترة بغنائية رقيقة تمثل نمطًا غزليًا يختلف عن الأنماط الغزلية الحسية التى كانت شائعة فى العصر الجاهلى، وتكاد تمثل واحدة من الجذور البعيدة للقصيدة الغزلية العذرية التى شاعت فى العصر الأموى على نحو خاص، وكانت واحدة من النماذج التى مثلت الشعر العربى لدى الآداب الأخرى، وأثرت فيها من خلالها، وغزلية عنترة تبعث من الطلل الملمح المكانى الذى يهيج الذكريات ويحفظها فى وجدان العاشق، ويطبعها فى ذاكرة الفن، وهذا الطلل طلل عبلة الحديث العهد بأهله، تتحدد ملامحه المحيطة:

بين العقيق وبين بُرقة ثهمد طلل لعبلة مستهلٍّ المعهد

والذكريات ما تلبث أن تنبعث فى شكل «أنس» الجماعة بل ضوضائها، لكنه أنس ينعكس فى الصورة فى شكلها الفنى؛ الجمال المفرغ من الأنس فلا يلبث أن يرتد

وحشة وشجناً، ينمو فيختفى «الإنس» من مسرح الفتيات، ليكون المكان «مسرح الآرام» ثم تختفى الآرام الصامتة التى تثير ذكريات الجمال والأحبة دون أن تغرى، أو تعرف لغة الشجو سماعًا أو إنشادًا ليظهر بديلاً عنها كائنات تملك رموز الصوت المعبر سواء كان صوتًا يعبر منذرًا بالبين، مثل صوت الغراب الأسود أو مثيرًا للشجو والحنين مثل طائر الدوح، وهنا تبتعد اللوحة عن رموز الأنس المفتقد، والجمال الصامت، لتنتقل إلى حواريات «العاشق» و «الطائر» لصوته الذى يمثل قمة الشجو والحنين، ليقنعه الشاعر بأن شجوه أشد، وحنينه أقسى:

يا مسرحَ الآرام فى وادى الحمى	هَلْ فيكَ ذُو شجنٍ يروح ويغتدى[٤٠]
فى أيمن العلمين درسُ معالم	أوهى بها جَلَدى وبان تجلُّدى[٤١]
مِنْ كل فَاتنةٍ تلفَّتَ جيدُهَا	مرحًا كسالفة الغزال الأغيد[٤٢]
يا عبلُ كم يشجى فؤادى بالنوى	ويروعنى صوتُ الغراب الأسود[٤٣]
كيف السلوُّ؟ وما سمعتُ حمائمًا	يندُبْن إلاَّ كنتُ أولَ منشد[٤٤]
ولقد حَبستُ الدمْعَ لا بُخْلاً به	يومَ الوداع، على رسومِ المعهد
وسألتُ طيرَ الدَّوْحِ: كمْ مثلى شَجا	بأنينه وحنينهِ المترددِ
ناديتُه ومدامعى مُنهلّةٌ	أينَ الخلىّ من الشجىّ المكمد؟
لو كنتَ مثلى ما لبثتَ مَلاوة	وهتفتَ فى غُصن النقا المتأود[٤٥]

إن اللوحة تبدأ بمشهد الظباء لكى تبعث من خلاله انطباعين متضادين فى موقفين مختلفين، انطباع «الشجن» وانطباع «المرح». أما الشجن فيحل عندما يرى وادى الحمى وقد أصبح مسرحًا للآرام. ومع أن كلمة «المسرح» توحى باكتظاظ المكان بالعيون السوداء والرقاب الفارهة، والقدود الرشيقة، فإن الإحساس المتولد هو الشجن الرائح الغادى: «هل فيك ذو شجن يروح ويغتدى؟ ولقد بدت أحاسيس الشجن، رغم وجود

عناصر الجمال لأنها عناصر بلا صدى أو مرايا، عناصر مفردة لا مزدوجة، وهى تكتسب قيمتها وقوتها عندما تتجاوب مع عناصر المحبوبة الفاتنة فتثير فى هذه الحالة المرح بدلاً من الشجو:

من كل فاتنة تلفت جيدها   مرحًا كسالفة الغزال الأغيد

إن الشجن الذى ولدته لمحة الصورة البصرية فى صدر اللوحة، سوف يبحث عن صداه فى شكل صورة سمعية تالية، وهذا الصدى سوف ينمو نموًا دقيقًا فى خطوات متتالية، ولنلاحظ قبل أن نتتبع هذه الخطوات، أن الصورة السمعية احتلت أفقًا أعلى من أفق الصورة البصرية، فإذا كان مسرح الآرام فى مستوى النظر، وكائناته التى تثير الشجن أو المرح تدب على الأرض، فإن أفق الصورة البصرية، على اختلاف درجات إيحائها المنبعثة من صوت الغراب أو أصوات الحمائم، يتجسد فى مكان «أعلى من مستوى النظر» إنه قادم من قمم الأشجار أو من جوف السماء، وقد يكون فى هذا التسامى الحسى المنظور بمنبع الصورة، لون من الإيحاء بتسامى الأحاسيس، والارتفاع بها بعيداً عن تراب الأرض حتى لو كان تراب وادى الحمى.

ولنتأمل الآن فى خطوات النمو التى ميزت الصورة السمعية، إن الخطوة الأولى، صدر فيها الصوت من طرف واحد من أطراف الصورة، فقد نعق الغراب الأسود، فارتاع قلب المحب الشجى دون أن ينبس:

يا عبل كم يشجى فؤادى بالنوى   ويروعنى صوت الغراب الأسود

أما الخطوة الثانية فقد صدر فيها الصوت من طرفى الصورة معًا، ندبت الحمائم فأنشد المحب:

كيف السلو وما سمعت حمائما   يندبن إلا كنت أول منشد

ولنلاحظ فى بناء الصورة هنا معنى الامتداد الزمنى بالقياس إلى الصورة الأولى، فقد أوحت عبارة «ما سمعت... إلا كنت» بدورة التكرار اللانهائية، كما أوحت أفعل التفضيل فى نهاية البيت بجماعية الاستجابة لصوت الحمائم، مع فردية المشاعر

وخصوصيتها، وبالحرص على التنافس والسبق فى درجات العشق، وقد كان العاشق الصوفى ينشد:

كل من فى حماك يهواك لكن   أنا وحدى بكل من فى حماكا

ولقد جاءت الخطوة الثالثة من خطوات نمو الصورة السمعية، فلم تكتف بأن يكون لطرفى الصورة دور فى بناء الصوت، ولكنها نمت ذلك الدور فأصبحت حواراً بين الطرفين، ولم تعد مهمة العاشق الأرضى، أن يكتفى بتلقى الصوت من أعلى وإنما أصبح قادراً، وقد تسامى العشق، أن يصدر الصوت إلى أعلى وأن يسائل من هم فى قمم الأشجار وجوف السماء:

وسألت طير الدوح كم مثلى شجا   بأنينه وحنينه المتـــــردد ؟

بل أصبح من حقه أن يعلن قهر الصفاء والسمو التقليدى للصوت العالى، وإنه فى النهاية صوت «خلىٍّ» لا يقاس بعمق وصدق صوت «شجىٍّ» مثله، بل إن الطائر فى النهاية لو كان يحمل ما يحمل العاشق الأرضى من وجد وصبابة، لما استراح على غصنه الناعم المتأود لحظة:

لو كنت مثلى ما لبثت ملاوة   وهتفت فى غصن النقا المتأود

وهكذا يظهر العاشق «الهائم» فى نفس الثوب الفنى الذى ظهر به العاشق المتجلد لأنه فى الحالتين شاعر قبل أن يكون عاشقاً.

* * *

الشاعرية التى تستنفر الحواس، هى إذن المثير والوعاء المشكل للمشاعر، ومن ثم فإنها تتجلى بوسائلها الفنية المتشابهة على اختلاف المشاعر المثارة، وكما تجلت من قبل فى صورة العاشق «المتجلد». والعاشق «الهائم» يمكن كذلك أن تتجلى فى صورة «الفارس» المحارب، وهى صورة كثيرة الورود فى شعر عنترة، تمتزج بالعشق حيناً فى مثل قوله:

ولقـد ذكـرتُكِ والرّمـاحُ نـواهلٌ   مِنى وبيضُ الهند تَقطُر من دَمى

فـوَددتُ تقبيلَ السيوف، لأنهـا   لمعتْ كـبـارقِ ثغـركِ المتبسّـم

وتخلص للحظة القاسية حينًا آخر فى مثل قوله:

إن المنيَّـة لـو تُمَثَّل، مُثلت   مثلى إذا نـزلوا بضَنْكِ المنزل

والخيل ساهمةُ الوجـوه كـأنما   تُسْقَى فـوارسُـها نقيعَ الحنظل

والموت والخيل شاغلان رئيسيان من شواغل الشاعر المحارب القديم، فأحدهما يعين على مواجهة الآخر، أو دفع شبحه، أو الفرار منه، ولقد كان الشاعر القديم يتحدث عن الموت عادة باعتباره لحظة مجردة، وقدرًا قد يكون عشوائيًا كما كان يقول زهير:

رأيت المنايا خبط عشواء، من تصب   تمته، ومن تخطئ يُعمر، فيهرم

وقد يكن كامنا فى نقطة مجهولة، لكنه يمسك بيده طرف الخيط ويتحكم فى لحظة القرار كما كان يقول طرفة بن العبد:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى   لكالطول المرخى وثنياه باليـد

متى ما يشأ يوما، يقده لحتفه   ومن يك فى حبل المنية ينقـد

لكن عنترة، لم يواجه الموت، على أنه مجرد لحظة قدرية، لكنه واجهه على أنه كائن قوى ومهيب، لكنه هو أيضًا كذلك، ومن ثم فإن الموت لو يمثل لتجسد فى صورة عنترة، يتأهب للقائه ويراه، ولا حاجز بينهما، ولكن ذلك لا يدفعه إلى الخوف بقدر ما يدفعه إلى المقاومة:

ولقد لقيت الموت يوم لقيته   متسربلاً والسيف لم يتسربل(٤٦)

فرأيتُنا ما بيَننا من حاجزٍ   إلا المجنّ ونصل أبيضَ مِفْصَل(٤٧)

ذَكَرٍ أَشُقُّ به الجماجَم فى الوَغى   وأقُول لا تُقْطعْ يمينُ الصَيْقل(٤٨)

وإذا كان يتسربل فى مواجهة الموت ويلقاه بسيف عار، كلما أعانه على شق الجماجم، دعا لصانعه بسلامة اليمين، فإنه يتحرك ويناور، ويقدم ويحجم على الحصان، ومن ثم فإنه جزء من عدته الضرورية فى ملاقاة الموت، ولهذا فإن عينى الشاعر، تسلطان الضوء على عدة الفارس، حتى نسمع وجيب قلبه، ونشم رائحة عرقه ونحس بوهج حرارته:

وَلَرُبَّ مُشْعِلةٍ وزَعتُ رعالهَا ... بِمُقلَّصٍ نهدِ المراكلِ هيكلِ[٤٩]

سَلس المعُذّر لاحقٌ أقرابُهُ ... مُتقلِّبٍ عبثًا بفأس المسْحل[٥٠]

نَهد القَطاة، كَأنَّها منْ صخرة ... مَلساء يغشاها المسيلُ بمحفل[٥١]

وكأنَّ هاديه إذَا استقبلتَه ... جذعٌ أُذلَّ، وكان غير مذلَّل[٥٢]

وكَأن مخرجَ رَوْحه فى وجْهه ... سَرَبانِ كانا مَولجين لجيأل[٥٣]

وله حوافرُ مُوثقٌ تركيبُها ... صُمٌّ النسور، كأنها منَ جندل[٥٤]

وله عَسيبٌ ذو سَبيبٍ بَالغٍ ... مثل الرداء على الغنىّ المفضْل[٥٥]

وكَأن مشْيَته إذا نَهْنَهْته ... بالنَّكْل مشيةُ شارب مستعجل[٥٦]

فَعليه أقتَحمُ الهيَاج تَقحُّما ... فيها وأنقَضُّ انقضاضَ الأجدل[٥٧]

إننا أمام لوحة متكاملة، إطارها الفارس، ولوحتها وبؤرتها الفرس، فالفارس لم يظهر على امتداد أبيات اللوحة التسعة إلا مرتين، مرة فى البيت الأول (وزعت رعالها) ومرة فى البيت الأخير (أقتحم الهياج) وبين هاتين اللقطتين وعلى امتداد اللوحة كان الفرس هو موضع التصوير ولكى يتم إحكام التصوير، فقد تسربت إلى اللوحة كثير من مفردات الطبيعة الحية أو الجامدة، وهى مفردات رغم اتساع المسافات بينها، تلتقى جميعًا حول الصلابة والحركة بدرجاتها المختلفة، فأيديه وأرجله التى يركل بها صلبة

مرتفعة، وعجيزته تجمع بين نعومة الصخرة الملساء وصلابتها وجريان الماء حولها، أما الرقبة فهى جذع شجرة عظيمة قلمت أغصانه، وهل هناك أعمق من نفق الضبع فى الصحراء حتى يشبه به أنف الفرس، أو «مخرج روحه فى وجهه» أما الحوافز فقد قدت من الصخور، وهذه الصلابة لا تحجب ملامح الجمال عن الحصان المهيب، فالذيل الطويل السابغ خصل من الشعر تذكر بثوب الغنى الذى يجره وراءه ويتبختر به، والمشية الراقصة، عندما تنهنهه باللجام تذكّر بالثمل المستعجل، تدفعه العجلة لأن يسرع ويمنعه خدر الأعضاء وثقلها، فيجىء شبيه الرقصة مزيجًا من السرعة والإبطاء معًا.

على هذا النحو تحفر الصورة التى يبنيها عنتر فى وجدان المتلقى، لأن الحواس المستنفرة تحسن التقاطها، وتعرف كيف تجمع بينها وتترجم عن المشاعر من خلالها، وهى إذ تلتقطها من الأعماق تذفع بها إلى الأعماق، وإذ تنتزعها من جواهر الأشياء، تستطيع أن تتغلب على عوارض كثيرة قد تتغير بتغير الزمان أو المكان أو حتى بتغير اللغات فيبقى الجوهر الأصيل للبناء الشعرى كما تمثله عنترة وصاغه خالداً وباقيًا وممتعًا.

رباعيـة الفنـاء
فى مرثية أبى ذؤيب الهذلى



تمثل مرثية أبى ذؤيب الهذلى لأبنائه واحدة من عيون المراثى فى الشعر، تتصدر عند بعض أصحاب كتب المختارات الشعرية القديمة قائمة القصائد المختارة فى هذا الفن الشعرى، وقد عدها أبو زيد القرشى صاحب جمهرة أشعار العرب أولى القصائد السبع التى اختارها من مراثى العرب القدماء.

والدوافع الإنسانية التى تكمن وراء القصيدة تبدو شديدة القسوة، فقد قيل إن أبناء أبى ذؤيب الخمسة أو الثمانية على اختلاف الروايات، قد اختاروا الهجرة طلبًا للرزق، وتركوا أباهم فى شيخوخته وحيداً، وإذا بالطاعون يفاجئهم فى مهجرهم فيحصدهم جميعًا فى عام واحد. وهو حدث يكفى بأن يهد كاهل الشيخ العجوز ويزلزل الأرض من تحت قدميه ويهز أرجاء السماء فى عينيه. لكن قسوة الدوافع لا يمكن أن تكون وحدها سببًا فى خلود عمل فنى. فكم من الآباء ثكلوا أبناءهم، وأطلقوا صراخًا عاليًا أو نشيجًا مكتومًا وتأثر بهم المحيطون وأشفق عليهم أبناء أيامهم. ولكن صفحة حزنهم طواها الزمن برحيلهم. أو بدل بها صفحة أخرى فى حياتهم.

إن البنية الفنية المحكمة وحدها هى التى يمكن أن تقاوم الفناء والنسيان وتجعله مستعصيًا على الجفاف والذبول. وعلينا أن نفتش ونحن نعيد قراءة القصيدة عن الأسرار التى جعلتها تفلت من أسوار الفناء مع أنها تتحدث عن الفناء. وتخرج عن لحظية المتغير إلى ديمومة الثابت، أو توسع مجالها من الظاهرة الإنسانية إلى الظاهرة الكونية، ثم تتهدى من خلال ذلك كله فى عفوية وعمق معًا إلى بنية لغوية دافئة ومشعة. لقد تجاوزت القصيدة منذ اللحظة الأولى نقطة التجمد عند لحظة الحزن الأبوية لكى تجعل منها دافعًا نحو لحظة التساؤل الوجودية. وطورت الموقف من ثم إلى موقف الصراع الكلى بين الوجود والعدم الذى يقع الإنسان فى طية من طياته ويخضع لمجمل قوانينه.

ولقد بدأت القصيدة بما يمكن أن يشبه دقة المسرح عندما لخصت القضية فى مصراعين يمثلان القرار والجواب، التساؤل ومؤشرات الرد:

أَمِنَ المنونِ وريْبِـهـا تَتَـوجَّـعُ؟ والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

وهذا الصوت الأول الذى لا يعلم مصدره لكن يوهم بمناخ الديالوج الحوارى يشفعه صوت آخر معلوم المصدر هذه المرة، لكى يضيف إلى السؤال المطلق سؤالاً نسبيًا يتكون من طرفيهما معًا، دائرة الصراع: الدهر والإنسان:

قَالت أُميمةُ ما لجِسْمِكَ شاحبًا مُنْذُ ابتُذِلتَ ومِثْلُ مالكِ يَنْفَعُ

أمْ مَا لجِسْمِك لا يُلائِمُ مَضْجعًا إلاَّ أقضَّ عليكَ ذاكَ المضْجَعُ

إن ثنائية السائل، وثلاثية السؤال حول التوجع والشحوب والأرق لن يتناول الشاعر منها إلا طرف خيط واحد. يجعل مدخله إليه هذه الأداة النحوية التفصيلية "أما" والتى توهم بأنه سيعود على التساؤلات الباقية. ولكنه لن يعود إليها أبداً. وكأنه منذ البدء يعطى الإيحاء باختلال التوازن من خلال تعدد السائل والأسئلة ووحدة المجيب. وكأنه أيضًا يومئ إلى أن أسئلة الكون أكبر من أن نجيب عنها جميعها وكأنه كذلك يضع خاتمة سريعة لهذا الديالوج الحوارى الذى بدأ به القصيدة لينتقل إلى مونولوج طويل بعد أن أسس له بدرجات ازدواج السائل وتعدد الأسئلة.

إن المونولوج الذى يمثل عصب القصيدة وصلبها يتشكل من أربع لوحات كبرى قد تبدو للوهلة الأولى غير متلاحمة. ولكنها تصب جميعًا فى مجرى التساؤل الذى أثاره حوار المفتتح.

وتبدأ اللوحة الأولى من البيت الرابع حتى البيت الثامن عشر وترصد الرحيل الفاجع لأبنائه ويصور البيتان الأولان من اللوحة «الحدث المحورى» وآثاره المباشرة:

فَأجَبْتُها أما لجِسْمِى إنَّهُ أوْدى بَنِىَّ مِنَ البلادِ فودَّعُوا

أوْدى بَنىَّ فَأعْقَبُونى حسرةً بَعْدَ الرّقادِ وَعَبْرةً مَا تُقْلِعُ

ثم تتقدم القصيدة فى الأبيات الأربعة التالية لوصف درجات الصراع المتناهى وهو صراع يتم أولاً بين هوى الأبناء وهوى الآباء بين المغامرة والخوف، ثم يتم ثانيًا بين الإرادة الإنسانية والقدر، ولسوف تنتصر المغامرة على الخوف، وترجح حتى من الناحية الكمية فى البنية الشعرية كفّة القدر على الإنسان:

سَبَقُوا هَوَىَّ وأَعْنَقُوا لهواهم * فَتُخُرِّموا ولكل جَنْبٍ مَصْرَع

فَغَبَرْتُ بَعْدهمُ بعَيْشٍ نَاصب * وإخالُ أنى لاَحِقٌ مُسْتَتبَعُ

وَلَقَدْ حَرصْتُ بأن أدافع عنْهمُ * وإذا المنيةُ أقبلتْ لاَ تُدْفَعُ

وإذا المنيةُ أنْشبَتْ أظفارها * ألفَيْتَ كُلَّ تَميمةٍ لاَ تَنْفَعُ

ولقد رمزنا للأشطر التى تمثل سطوة القدر بنجمة فى أولها ويمكن بسهولة ملاحظة التفوق لها بالقياس إلى تلك التى تعبر عن إرادة الإنسان. لكن الحوار بينهما سوف يظل متصلاً وسوف تتأرجح الكفة هنا أو هناك بين عاملين يبرزان بوضوح فى بقية أبيات اللوحة الأولى وهما عامل الاستسلام وعامل التمسك، والشاعر يحرص على أن يظل خيطاهما مشدودين لكى يشكلا لحمة الصراع وسداه فإذا ما غلبت لحظة الضعف والاستسلام فى البيت العاشر:

فالعَيْنُ بَعْدَهمُ كَأنَ جُفونَها سُمِلَت لِشَوْكٍ فَهى عُورٌ تَدْمَعُ

وازنتها لحظة التماسك فى البيت التالى له:

وتَجلُّدَى للشَّامتين أُرِيهُمُ أنّى لريْبِ الدَّهرِ لاَ أتَزَعْزَعُ

ثم عادت موجة الاستسلام مرة أخرى فى بيتين تاليين يبدو فيهما المرء مجرد صخرة بارزة تتخذها الحوادث هدفًا لما تحمله من الأحجار ويبدو فيها الفناء حتمًا لابد أن ينتظر:

حَـــتَّى كَـــأَنِّى للحَـــوادثِ مَـــروةٌ   بصـــفَـــا المشـــرَّقِ كُلَّ يومْ تُقْـــرَعُ
لاَبُدَّ مِن تَلفٍ مُـــقــــيم فـــانْتَظِرِ   أبأرضِ قَـــوْمِك أمْ بأُخْـــرى المَضْـــجَعُ

وتسود هذه النغمة بقية أبيات اللوحة ناسجة من تقابلات التماسك والاستسلام أضلاع المرآة التى تنعكس عليها رؤية الشاعر لقضيـة الوجود والفنـاء حين يضعها فى إطار الفعل الإنسانى ويرصد من خلالها رد الفعل على النفس المتقلبة:

والنَّفْسُ راغـبـةٌ إذا رَغَّـبـتَـهـا   وإذَا تُـرَدُّ إلـى قَـلـيـلٍ تَـقْـنَـعُ

لكن القصيدة ما تلبث أن تخطو خطوة فنية واسعة، عندما تنقل مجال الرؤية من الفعل الإنسانى إلى الفعل الكونى العام وترصد فى إطاره فكرة الوجود والعدم، ومن خلال هذا المنظور الفنى تضيف القصيدة ثلاث لوحات فنية إلى لوحتها الأولى، تتصل الأولى منها بمصرع حمار الوحش، وترسم الثانية مصرع الثور، ثم تعود الثالثة والأخيرة إلى مصرع الإنسان عندما يتحدى الموت باختياره فارساً محارباً، وكأن هذه اللوحة الأخيرة تشكل عند الشاعر صدى لوحته الأولى التى صورت الإنسان وقد لاقى الموت مكرهاً مرغماً حتف أنفه أمام رياح الطاعون.

ولقد عمد الشاعر فى ربط لوحاته بالمناخ العام للقصيدة إلى طريقه التوازى والإيحاء، لا إلى طريقة الربط التشابهى والاستنتاجى التى ربما تكون أكثر شيوعاً فى قصائد الشعر العربى، واعتمد فى الربط بين اللوحات على وحدة النغمة "المفتاح" التى تكاد تشبه فتح الستار لفصل جديد من مسرحية متصلة، وقد تمثلت هذه النغمة المفتاح فى جملة شعرية ترددت ثلاث مرات فى فواتح اللوحات الثلاث، وهى جملة "والدهر لا يبقى على حدثانه" وقد تكررت فى الأبيات "التاسع عشر" و"الأربعين" و"الثانى والخمسين" وقد يلاحظ على بنية هذه الجملة نفسها أنها لا تتصل بالضرورة اتصالاً حتمياً من الناحية النحوية بالجملة التالية لها. بمعنى أن الفعل يبقى وهو فعل متعد لا يبحث له عن مفعول معين وإنما يستخدم على الطريقة التى وردت فى

الآية القرآنية ﴿ وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ (٢٧) لا تُبْقِي وَلا تَذَرُ (٢٨) ﴾ فالدهر هو هذه الآلة الضخمة التى تبدو فكرة "الحدثان" الطاحنة أكبر مظاهرها، وهى من خلالها لا تبقى على شىء وتطبق قانونها على الكون كله، والإنسان جزء منه.

وفى هذا الإطار ترد لوحة مصرع حمار الوحش لتشغل عشرين بيتاً فى القصيدة (١٩-٣٩) وتتدرج اللوحة فى نمو فنى دقيق يأخذ خطين بارزين: الخط الصاعد وفيه تتجمع كل مظاهر الحياة والمد، والخط الهابط المنحدر نحو الفناء، ومع خط الصعود يبدو حمار الوحش متحركًا فى صورة جديلة جماعية، فحوله أربع من الجدائد وهى الأتن القوية، وهو نفسه يتمتع بفتوة فى جسده تجعل نهيقه يملأ الآفاق ويتحرك بقوة وخيلاء وتيقظ، وكأنه عبد مسبع "أو إنسان أسد" وتلك لقطة تذكِّر بفكرة أبى الهول عند الفنان النحات وكأنها وجدت صداها عند الفنان الشاعر، ثم تمتد فكرة المد يعين عليها المرعى الخصيب والتباهى أمام أنثاه الجميلة وهى أتان فارعة مثل القناة، ووفرة ماء القيعان التى حطت بها مياه السحاب الصائف فاستقرت، وتبلغ موجة الحياة قمتها لهذه الجماعة المطمئنة فى صورة تبادل العض واللعب والتهيؤ لما وراء ذلك من معانى التمتع بالحياة والرغبة فى امتدادها:

والدَّهر لا يُبْـــقى على حَـــدثانه	جـــونُ السَّـــراةِ لَهُ جَـــدائدُ أَرْبَـعُ
صَـــخِبُ الشَّـــوارب لا يَزالُ كـــأنَّه	عَـــبْـــدٌ لآل أَبِى ربيـــعَـــة مُـــسْـــبَعُ
أكَلَ الجَـــمِـــيمَ وطاوَعَـــتْـــهُ سَـــمحَجٌ	مِـــثْلُ القَـناةِ وأزْعلَتْـــــه الأَمْـــرُعُ
بِقَـــرارِ قِـــيـــعـــانٍ سَـقـــاها صـــائفٌ	واهٍ فَـــــــأَثْجَمَ بُـرْهَـة لا يُقـلِعُ
فَـــمَكثْنَ حـــينًا يَعْـــتلجن بروضَـــةٍ	فـــيـــجِـــدُّ حـــينًا فى العِـلاج وَيَشْـــمَعُ

وإذا كان هذا القسم من اللوحة يمثل الخط التصاعدى تصل فيه موجهة المد إلى مداها، فإن الخط الهابط سوف يبدأ برصد لحظة الجزر فى مياه القيعان المحيطة بالجماعة الهادئة واضطرار الجماعة من ثم إلى المخاطرة بالمهاجرة بعيداً بحثًا عن الماء،

وتلك الصورة تعادل فى وجدان الشاعر لحظة قلة موارد الحياة فى الموطن الآمن، والمهاجرة تكاد تكون قرينة المخاطرة فى تتبع الموت:

حتَّى إذا جزرت مياه رزونِه ... وبأىّ حَزٍّ مَلاوَةٍ يَتقَطَّعُ

ذكر الوُرود بها وساوم أمْره ... سَوْمًا وأقبل حَيْنُه يتتبَّعُ

وتبدأ الرحلة التى يقود فيها حمار الوحش القوى قطيعه، عبر أرض السواد الوعرة الواسعة وتعاندهم الطرق المرتفعة والجبال العالية ولكنهم يمضون أشبه بالسهام المنطلقة، وقائدهم أشبه بسهم القداح الذى لا يعرف حظه ويأمل أن يكون خيرًا، وهم يمرون بأودية ملتفة الشجر فلا يعوقهم شىء، فقائدهم مثل المدوس الذى تصقل عليه السيوف وإن كان أضلع منها وأغلظ:

فاحْتثَّهنَّ من السَّواد وماؤُه ... بَثْرٌ وعانده طريقٌ مَهْيعُ

فكَأنَّهن ربابةٌ وكأنه ... يَسَرٌ يفَيضُ على القداح ويَصْدَعُ

وكأنها بالجَزْع جَزع ينابعٍ ... وأولات ذِى الحَرجاتِ نهبٌ مجْمَعُ

وكأنَّما هُوَ مِدْوَسٌ مُتقلبٌ ... فى الكفِّ إلا أنَّه هُوَ أضْلَعُ

ولقد يلاحظ على البناء الشعرى لهذه الرحلة المخاطرة، أن الشاعر استطاع أن يبث فيها أنفاس القطيع المتلاحقة، وحركة وقع أقدامه الرتيبة على صخور الوديان الوعرة خلال المشوار الطويل، ولنتأمل فى كلمة ترددت أربع مرات فى ثلاثة أبيات متتالية: "فكأنهن.. وكأنه .. وكأنها.. وكأنما" وبعيداً عن الوظيفة التشبيهية والتصويرية التى تؤديها هذه الكلمة فإن البنية الصوتية لها والتى تتكون من مقطعين أولهما طويل والثانى قصير واعتماد المقطع الأول فى بدايته على انفجار حرف الكاف ثم استقراره فى نهايته على زفرة الهواء الأنفية المنبعثة مع حرف النون والتى يتطلب السكون فيها استراحة خفيفة لا يلبث أن ينتزعها المقطع القصير المتمم للكلمة.

هذه البنية عندما تتكرر على هذا النحو تذكّر إلى حد بعيد بالحركة الرتيبة لأقدام القطيع على صخور الوديان الممتدة، لكن هذه الكلمة فى جانبها الإيحائى والتصويرى تؤدى مهمة أخرى، فهى تقترب بنا من بؤرة المأساة، فإذا كانت سرعة القطيع تذكر بالسهام فإن السهم فى الوقت ذاته هى أداة الموت، وإذا كان قائد القطيع أشبه بسهم القداح فإن روح المغامرة وانتظار القرار المصيرى الغامض كامنة فى الصورة، لأن رامى القداح محكوم عليه سلفًا بالحظ السيئ أو الحسن وتظل فى نهاية المطاف الرحلة الجماعية للقطيع معادلة للهجرة الجماعية لأبناء الشاعر وتظل صورة الأكل والمرعى والاكتمال والامتلاء معادلة لصورة الشباب الذى كان متأججًا فى أجسامهم ويظل الموت الكامن رابضًا فى المكان البعيد.

وقد اختار الشاعر رمزًا شديد الدقة لتصويره، عندما رصد اللحظة الزمانية لوصول القطيع إلى مورد الماء البعيد، فإذا بها لحظة كان يكمن فيها نجم "العيوق" الصغير فوق نجم الثريا الواضح الذى يسترشد به المسافرون. وكأن كمون هذا النجم فوق الثريا أشبه بكمون دليل رماة السهام فى طليعة الجيش ينتظرون منه إشارة البدء لتنهمر السهام:

فَــوَرَدْنَ والعــيُّــوقُ مَــجْلسَ رابئِ الضُّـــ

ــــرَباءِ فَــــوقَ النَّجـمِ لا يتـــــتلَّعُ

هل يمكن أن نبــعــد عن الأذهـان، فى نفس اللحظة، أن الناس يرون حظهم فى السماء سعدًا أو نحسًا، وأنهم فى العادة يهتدون بالنجوم ويرحلون على ضوئها، كما رحل أبناؤه، ولا يتوقعون أن يكون العيُّوق كامنًا وراءها. لكن القطيع الظامئ، وصل على أية حال إلى مبتغاه، ولامست شفاهه المتشققة المياه، وتوقفت الحركة المتتابعة فى الأقدام والأنفاس وحلت محلها لحظة مد الأعناق إلى الماء وتلمس الآذان فى الوقت نفسه لأصوات الخطر وأنفاس القناصة. ولنلاحظ أولاً كيف عبرت البنية الايقاعية لهذا الجزء من اللوحة عن انتقال الحركة من السرعة الرتيبة التى تم التعبير عنها من خلال "كأنما" إلى الهدوء والترقب الذى أعقبه الفزع والنفور والمعركة القصيرة الفاصلة، ولقد تم

اختيار حروف العطف لرصد نبض الحركة فى هذا الجزء من المقطع الذى يمتد من البيت الثلاثين حتى البيت الثامن والثلاثين، ولقد تم فى هذه الأبيات التسعة اللجوء إلى حروف العطف أربع عشرة مرة ولكن تنوعت الحروف، فاستخدمت الفاء التى تدل على التعاقب إحدى عشرة مرة، وثم مرة واحدة فى اللحظة الفاصلة بين الطمأنينة والفزع، واستخدمت الواو مرتين، ولنتأمل طريقة رصد العناصر الشعورية من خلال البنية اللغوية.

فَشَرَعْنَ فى حجراتِ عَذْب بَارد	حَصْبِ البطاحِ تَسيخُ فيه الأَكْرُعُ
فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَه	شَرَفُ الحِجاب وَريْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ
وهَمَا هِمًا مِنْ قانصٍ متلبّبٍ	فى كَفّه جشْء أجَشّ وأقطَعُ
فَنَكَرنه فَنَفَرْنَ وامْتَرستْ بِه	عَوْجاءُ هادِيةٌ وهَاد جَرْشَعُ
فَرَمى فَأنْفَذَ مِنْ نَحوصٍ عائطٍ	سَهما فَخَرَّ وريشُه مُتَصمِعّ
وبَدا لهُ أقرابُ هذَا رائغًا	عَجِلاً فعيَّثَ فى الكَنانةِ يَرْجِعُ
فَرَمَى فألحَق صاعِديًا مطحَرًا	بالكَشْح مُشْتَملاً عليهِ الأضلعُ
فأَبَدَّهنَّ حُتوفَهنَّ، فظالعٌ	بذِمائه أو سَاقطٌ مُتَجَعْجِعُ

إن "ثم" توسطت هنا مجموعتين من الأفعال التى عطفت بالفاء، وقد عكست أولادها، سرعة التلهف للإفلات من شبح الظمأ القاتل، على حين عكست الثانية سرعة التهلف للإفلات من شبح القناص المطارد، وكادت الاسترخاءة التى يتطلبها معنى "ثم" أن تقتضب بين نهاية الشراب وبداية السماع لهمهمة القناص وبعد أن تعود السرعة للظهور بعد سماع الحس المريب الذى استشعرته الحمر من وراء الهضبة العالية قبل أن تتأكد من وجود الخطر من خلال الهمهمة، سوف تتراوح السرعة فلا تصبح فقط فى أقدام الحمر الهاربة، ولكنها تنتقل أيضًا إلى أصابع القناص الماهر، فهو يلمح فيرمى فيمد يده إلى الكنانة فيخرج سهمًا فيرمى من جديد فتصيب رميته وتتلاحق الأنفاس

وتختلط الأشياء فيتداخل هزيل القطيع مع سمينه، وتختلط السهام بالضلوع فتخترقها وتغطيها الدماء اللزجة الحارة ويختلط المصاب بالمحتضر بالمتعثر عندما تتكوم الحمر، بل وتختلط الألوان على الأجساد المرقشة بالخطوط السوداء والبيضاء فتضاف إليها خطوط الدماء الحمراء، التى تسيل على أذرع الحمر كأنها تكفنها ببرود بنى يزيد الزاهية الألوان.

أليست وحدة الرامى وجماعية المرمى ملمحًا وأصلاً يربط بين اللوحة الأولى والثانية، فقطيع حمر الوحش الذى اخترقته، على قوته وصلابته وحيوته، سهام قناص واحد فى لحظات متقاربة يعادل القطيع البشرى من أبناء أبى ذؤيب وقد هاجروا إلى حتفهم معًا كما فعلت الحمر، وتربص بهم الموت هنا، كما تربص العيوق خلف الثريا، والقناص وراء الأكمة، وفاجأهم وهم يكسبون عيشهم فى مهجرهم، كما فاجأ قطيع الحمر وهم يرتشفون الماء بعد طول الظمأ، ويظل القطيعان معًا فى قانون الفناء الأبدى "والدهر لا يبقى على حدثانه" لكن الشاعر لم يقل أبدًا شيئًا من هذا كله بطريقة مباشرة، وإنما ترك التوازن الفنى للوحات يفصح عن جانب من أسرار عمق البناء الفنى.

أما اللوحة الثالثة فهى تبدأ باللازمة المتكررة التى اختارها الشاعر لكى يعلن بها دقات بداية فصول مسرحيته المتوازية:

والدَّهْر لا يُبْــقى علـى حَـدثـانـه شَــبَبٌ أفــزّتـهُ الكـلابُ مُــروّعُ

وتشغل هذه اللوحة فى القصيدة اثنى عشر بيتًا (٤٠-٥١) وتدور حول مطاردة الكلاب والصياد لثور قوى يلقى فى نهاية المطاف مصرعه، ومنذ البدء يمكن أن نلاحظ التقابل بين هذه اللوحة واللوحتين السابقتين، فإذا كان الرامى هناك واحدًا والمرمى متعددًا، فإن الأمر هنا انعكس، فالرماة متعددون؛ الكلاب والصياد والرامى، والمستهدف واحد وهو الثور القوى، لكن الموت الذى سوف ينال من الجسد القوى، والقرون المدببة والأرجل السريعة العدو، سوف يصب باللوحة فى المجرى العام للقضاء وإن تعددت الصور والمظاهر والأسباب.

وتبدأ اللوحة بتصوير الفزع الذى يحاصر الثور القوى وهو فزع ينفذ إليه من خلال الأذن ومن خلال العين، وينفذ إليه من خلال البياض ومن خلال السواد على سواء، فهو يفزع عندما يرى الصبح الأبيض الذى سيكشف عن وجوده، ويفزع عندما يرى الكلاب السوداء ويفزع عندما يسمح النباح فيكاد الفزع أن يذهب بقلبه وتكاد تضطرب وسائل المقاومة لديه فهو على حين يرمى الغيوب بعينيه يغمض طرفه، ويترك لأذنيه أن تلتقط له مقدمات المخاطر وعلى عينيه أن تصدق أذنيه:

شَغَفَ الضراءُ الداجناتُ فؤادَهُ ... فإذا يَرى الصُّبْحَ المُصدَّقَ يَفْزَعُ

يَرمِي بِعَيْنَيْهِ الغيوب وطرفُهُ ... مُغْضٍ يُصَدِّقُ طرفُه ما يَسْمَعُ

ولا تدخل اللوحة فى قلب الأحداث قبل أن تمهد لها بإرهاصات كونية تتصل بمقدمات الفناء وكأنها تضع الاضطراب الداخلى فى إطار اضطراب خارجى شامل، فها هى العاصفة الممطرة الشديدة تجتاج المكان ويكاد جسد الثور القوى المتين يطير أمام الرياح فلا يجد إلا شجر الأرطى يحتمى به حتى تهدأ العاصفة، ويخرج منها وهو ينتفض تحت غزارة المياه التى غمرته، فيلجأ إلى الشمس التى سطعت بعد العاصفة لكى يعرِّض ظهره المبتل لأشعتها حتى يجف، ولكنه ما إن يفعل حتى يرى طلائع كلاب الصيد تعدو نحوه فيدرك أنه مقبل على عاصفة جديدة أشد هولاً وخطراً:

وَيلوذُ بالأَرطى إذا ما شَفَّهُ ... قَطْرٌ وراحتُه بَليلٌ زَعْزَعُ

فَغدا يُشرق مَتْنَهُ فبَدا له ... أَولى سوابقِها قريبًا تُوزَعَ

ويدرك الثور أن عليه أن يستعين بكل قواه لكى يفلت من الخطر المداهم وهو يلجأ أولاً إلى العدو السريع لكى يفلت من الدائرة والشاعر يرسم صورة دقيقة لسرعة الجرى، فالفجوة التى نراها عادة بين أرجل الثور الأمامية والخلفية طولاً، وبين قوائمه اليسرى واليمنى عرضاً هى فجوة كبيرة ضخمة تبدو فى لحظة الثبات وقد تضيق قليلاً فى لحظة الهرولة والجرى، ولكن عندما تبلغ السرعة مداها فإن هذه الفروق تكاد أن

تختفى أو يكاد أن يخفيها الثور نفسه وهو «يسد فروجه» على حد تعبير الشاعر، أمام هجوم ثلاثى حاد قام به نوعان من الكلاب: واحد أجدع الأذن، واثنان وافيان تتدلى منهما آذان طويلة:

فانْصـاع من حَذر فسَدَّ فُروجَه   عَـصْفٌ ضَـوارٍ وافـيـانِ وأجْـدَعُ

لكن المعركة لابد أن تبدأ، فقد فشل سلاح السرعة فى النجاة به، فالكلاب ليست أقل سرعة منه، وعليه أن يكون البادئ وأن يواجه العدو بالقرون المحددة التى كأنها تنضح دماء، وتلجأ الكلاب لأسنهانها فتنهشه فيذودهن عنه بقوة ويبدو مزهواً بانتصاره الأول وجسده المرقش. وترتد الكلاب عنه، مات منها من مات وبقى واحد منها محاصراً أمام قرون الثور ينظر إليه فى ضراعة وذل وقرنا الثور يقطر منهما الدماء كأنهما سفودان من حديد يشوى اللحم وقد غرسا فى اللحم ووضعا على النار ثم نزعا واللحم ما يزال نيئا ففيهما حرارة النار وقطرات الدماء فى وقت واحد:

فَنَحـا لَهـا بِمُـذلقـيْنِ كَـأنَّمـا   بِهـمـا مِنَ النَّضْحِ المُجَـزَّعَ أيْدَعُ

يَنْهَـشْنه ويَذُودهنَّ ويحـتـمى   عَبْلُ الشَّـوى بالطرَّتَيْن مُـوَلَّع

حَتّى إذا ارتدت وأَقْصـد عُـصْبـة   منْهـا وقَـام سُـويدُها يتـضـرَّعُ

وَكَـأن سَـفُـودَينِ لَمّا يَقْـتُـرا   عَجِلا لَهُ بشـواء شَـرْبٍ يُنْزَعُ

وإذا كان هذا الانتصار الخاطف والحاسم قد أكسبه الطمأنينة للحظة ومد فى حبال الحياة وهزم موجة الفناء العاتية فإن طية أخرى من طيات الفناء كانت كامنة فى سهم الصياد الذى أطلق سهمه فأصاب حيث أخفقت الكلاب فإذا بالجسد الهائل يفوق فحل الإبل ضخامة يكبو على الأرض المطمئنة مضرجًا بدماه:

فَـرَمى لينفـذ فَـذَّها فـأصَـابه   سَـهْمٌ فـأنَفَـذَ طُرَّتيـه المِنْزَعُ

فَكبـا كَـمـا يَكْبـو فِنَيْق تـارز   بالخَـبْتِ إلاَّ أنه هـو أبْـرَعُ

وعلى هذا النحو تكون لوحة الصراع الثالثة قد وصلت إلى ما وصلت إليه اللوحتان الأوليان وأكدت أن الفناء حقيقة كونية شاملة، وإن اختلفت الوسائل وتعددت الأسباب فالموت واحد. إن اللوحة الرابعة والأخيرة تعود إلى الإنسان مرة أخرى وكأن الشاعر وقد جال جولة فى الكون ورأى كيف تنهزم عناصره التى تبدو أقوى من الإنسان أمام الموت، قد اختار أن يتأسى من جديد فيعود من حيث بدأ فيرى كيف يصرع الإنسان الإنسان ويكون أداة لفنائه فى ذروة اكتمال معنى الحيوية والحياة لديه.

واللوحة تدور حول مصرع الفارس القوى المدرع وتحتل فى القصيدة ستة عشر بيتاً (٥٢-٦٧) ويتدرج الشاعر فى تقديم أطراف الصراع وأرضية اللقاء وضراوة الصدام وقوة المقاومة حتى تصل كل الأمور إلى ذروتها فى نمو فنى محكم وهو يلجأ شأن اللوحات الثلاث السابقة إلى اللازمة الفنية المتكررة فى افتتاح فصل جديد من مسرحية "الفناء".

والدهر لا يبــقى على حــدثانه　　　مستشعِرٌ حـلَقَ الحــديد مقنَّعُ

وإذا كان الفارس قد تدرج بالحديد وقنع وجهه بالمغفر، فإنه تعود على مصاحبة لبس الحديد حتى إن وهج حرارته ينضح على وجهه سمرة تزيده مهابة وقوة.

حَميتْ عليهِ الدرعُ حَتَّى وجَهُه　　　مِنْ حَـرِّها يَومَ الكريهــةِ أسْـفَعُ

والفارس الجيد يعرف كيف ينتقى الفرس الجيدة السريعة التى تتحطم حلقات الحديد فى رجلها من سرعة جريها، والتى يعتنى بها فى طعامها وشرابها فيكتنز لحمها حتى لتغيب الأصبع فى طياته المتعاقبة وإذا ما استفزت وأهاجها فارسها لا تفقد السيطرة على ذاتها ولا يخرج منها إلا قطرات من العرق الساخن وهى ليست من أفراس الولادة والرضاعة ولهذا ذبل ضرعها فأصبح صغيراً مثل القرط:

تَعْــدُو به خَـوصـاءُ يَقْـصِم جَـريُهـا　　　حَلقَ الرحـــالة فـــهْى رخـــو تَـمْـــزَع

قَـصَـر الصُبـوحُ لهـا فـشـرَّج لحـمـهـا　　　بالنيِّ فــهىَ تَثـوخ فـيــهـا الأُصـبُع

تَأبى بدَّرتهـا إذا مـا اسـتـُغـضـبت		إلاَّ الحـمـيمَ فـإنه يَتـبـضَّعُ
مـتـفلّـقٌ أنَسـاؤُها عَن قَـانئٍ		كـالقِـرطِ صـاوٍ غـبـره لا يُرضعُ

إن التدرج فى وصف الفارس والعدة والعتاد والفرس بهذه الطريقة المستأنية يجعل كل الأشياء تصب فى مجرى الحياة واكتمالها وتبعد بالذهن عن الفناء وأشباحه، وقد حرص الشاعر طوال الأبيات الستة التى افتتحت بها اللوحة على أن لا يظهر على مسرح الحدث إلا الفارس وعتاده وفرسه وأن يقدم هذا النمو الواثق المتفائل لمظاهر الحياة فى أناة وصعود وتبلغ الثقة مداها بمبايعة الفرسان الآخرين له فالكماة سوف تعانقه فى مطلع البيت السابع من اللوحة، ولكن عنصر المفاجأة سوف يظهر لكى يشيع التوتر فى الجو الهادئ والاضطراب فى النفس الواثقة ومقدمات أنفاس الفناء فى مناخ يعمر بالحياة والرجاء، ويتحقق عنصر المفاجأة من الناحية اللغوية باستخدام الشاعر للأداة "بينا" ومن الناحية التصويرية عندما تضم اللحظة الواحدة مشهدين متضادين، معانقة لكافة المحالفين وظهور الفارس المتحدى الجرىء المخالف فتلتقى لحظة المحالفة والمخالفة فى بؤرة زمنية واحدة:

بَيْنا تُعـانقـه الكـمـاةُ وروغـه		يـومًـا أُنيح لَـه جـرىء سَلْفَعُ
يَعُـدو به عِـوَجُ اللبـان كـأنَّه		صَـدْعٌ سليمٌ عَطفـه لا يَظلعُ

وإذا كانت لحظة المفاجأة قد وترت كل شىء فى المشهد فقد اختفت لحظة الاسترخاء ع فى الوصف التفصيلى لأطراف الصراع، فعلى حين استغرق وصف الطرف الأول بعدته وعتاده ستة أبيات لم يزد نصيب الطرف الثانى عن بيت وبعض الكلمات كى تسرع الأنفاس والخطى إلى اللقاء المحتوم ولكى نشهد اللقطة الأخيرة من صراع الفناء والبقاء.

لقد بدأ الصدام وتنازل الفارسان، وتوقف الفارسان وكلاهما يدافع عن ذروة المجد وزهوة الحياة التى تمليها، وكلاهما موشح بسيف إذا مس العظام قطعها، كلاهما فى كفه يتوجه سنان يلمع لمعان رأس الأصلع وكلاهما يلبس درعًا عتيقة كأنها درع

الملك داود أو درع تبَّع ملك حـمـيـر، فلمن تكون الغلبة ومن يبقى ومن يفنى، إن قوى الصـراع هذه المرة تتـعـادل، ولا يملك طرف منهـا من الذكـاء والحيلة مـا كـان يملكه الإنسان حين يواجه قوة غاشمة غير ذكية فيحتال عليها ليصرعها، هكذا صنع الصياد مع قطيع الحمر الوحشية فى اللوحة الثانية منفرداً، وهكذا تدخل القناص فى اللوحة الثانية حين انتصرت إحدى القوتين الغاشمتين على الأخرى بانتصار الثور على قطيع الكلاب فأرسل القناص سهمه فخر الثور صريعًا، لكن رمز الصراع هذه المرة إنسانان فارسان قويان ذكيان متعادلان، وما دامت القوى قد تعادلت فهناك احتمالان، أن يسلما معًا فيكفا عن الصراع ويختارا معًا طريق البقاء، أو أن يغلب قانون (الدهر الذى لا يبقى على حدثانه) فيظلا فى الصراع حتى يتخالسا نفسيهما فى لحظة واحدة على حد تعبير الشاعر، فتميل كفة الفناء:

فَـتـنـازلا وتَوقــفت خَـيـــلاهُـمـــا	وكــلاهُـمـــا بَطلُ اللقـــاء مــخــدَّعُ
يَتــحـــامــيـــان المجــدَ، كُلٌّ واثقٌ	بـبـــــلائه فــــاليـــــوم يـومٌ أشْنَعُ
فكِلاهـمــــا مُـــتــــوشحٌ، ذَا رونق	عَـــضْـبــًا، إذَا مسَّ الأيابسَ يَقْطَعُ
وكـــلاهـمـــا فى كَـــفِّــه يَزَنِـيَّـــةٌ	فــيـــهـــا سنانٌ كــالمنارةِ أصْلَعُ
وعليـهــمــا مــاذيتــان قـضــاهمــا	داودُ أو صـنـع الســـــــوابغ تُبَّعُ
فـتـخـالسـا نـفـسـيـهـمـا بنوافـذٍ	كنوافـــذ العَـــطِّ التى لا تُرقَعُ

لقد تخالسا نفسيهما وفتح كل منهما فى جسد الآخر فتحة كأنها خرق الثوب الذى يستعصى على الإصلاح، وأرسل كل منهما الآخر إلى عالم الفناء، وهو فى أوج عالم البقاء ولم ينفعهما عيشة المجد ولا بلوغ العلى، وعفت عليهما ذيول الريح وتحقق قانون الدهر الغالب بأنه لابد أن يحصد ما زرع.

وكـلاهمـا قـد عـاش عـيـشـة مـاجـدٍ	وجنى العلى لو أن شــيــئًــا ينفعُ
فـعـفـتْ ذيولُ الريحِ بعـدُ عليـهـمـا	والـدهرُ يـحــصــدُ ريبُــه مـــا يزرعُ

النص الكامل للقصيدة

١ - أَمِنَ المنونِ ورَيْبِـــهـــا تَتَــوجَّعُ؟ والدَّهْر لَيْسَ بِمُــعْــتِبٍ مَنْ يَجْــزَعُ

٢ - قَالت أُميمةُ ما لِجِسْمِكَ شاحِبًا مُنْذُ ابتُــذِلتَ ومِــثْلُ مــالكَ يَــنْفَعُ

٣ - أمْ مَا لِجِسْمِكَ لا يُلائِمُ مَضْجِعًا إلاَّ أُقَضَّ عليكَ ذاكَ المضْـــجَعُ

٤ - فـأَجَــبْــتُــهَــا أمَّـا لِجِــسْمِي إنّهُ أَوْدى بَنِيَّ مِنَ البِـــلادِ فَـــوَدَّعُــوا

٥ - أَوْدَى بَنِيَّ فَأَعْقَبُونِي حَسْرَةً بَعْـدَ الرُّقَــادِ وَعَــبْــرَةً مَــا تُقْلِعُ

٦ - سَبَقُوا هَوَيَّ وأعْنَقوا لهَواهُمُ فَتَخَرَّمُوا ولكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

٧ - فَغَبَرْتُ بَعْدَهُمْ بعَيْشٍ نَاصِبٍ وإخَـــالُ أنِّي لاَحِقٌ مُــسْــتَــتْــبَعُ

٨ - وَلَقَدْ حَرِصْتُ بأن أدافِعَ عَنْهُمُ وإذا المنيَّـــةُ أَقْـــبَـلَتْ لاَ تُدفَعُ

٩ - وإذا المنيَّـةُ أنْشَبَتْ أظْفَارَهَا أَلْفَــيْتَ كُــلَّ تَمِيــمَــةٍ لاَ تَنْفَعُ

١- الريب: حوادث الدهر. المعتب: المرضي.

٢- أميمة: زوجة الشاعر. ابتذلت: ابتذلت نفسك ومات من كان يكفيك من بنيك.

٣- أقض: خشن.

٤- أودى: هلك.

٦- هوى: هواي بلغة هذيل. أعنقوا: أسرعوا. تخرموا: أخذوا واحداً واحداً.

٧- عبرت: بقيت. ناصب: شديد مرهق.

٩- التميمة: التعويذة.

١٠- فالعَيْنُ بَعْدَهمُ كَأنَ جُفونَها | سُمِلَت لِشَوْكٍ فَهْى عُورٌ تَدْمَعُ
١١- وتَجَلُّدى للشَّامِتِينَ أُرِيهِمُ | أَنّى لِرَيْبِ الدَّهرِ لاَ أَتَضَعْضَعُ
١٢- حَتَّى كَأنّى للحَوادِثِ مَرْوَةٌ | بصَفَا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقْرَعُ
١٣- لاَبُدَّ مِنَ تَلَفٍ مُقيمٍ فانْتَظِرْ | أبأرْضِ قَوْمِك أمْ بأُخرى المَضْجَعُ
١٤- وقد أرى أنَّ البُكاءَ سفاهةٌ | ولَسوفَ يولَعُ بالبُكا مَن يُفجَعُ
١٥- وليأتِيَنَّ عليكَ يومٌ مَرةً | يُبكَى عليكَ مُقَنَّعًا لا تَسمَعُ
١٦- والنَّفْسُ راغبةٌ إذا رَغَّبْتَها | وإذَا تُرَدُّ إلى قَليلٍ تَقْنَعُ
١٧- كم من جَميعي الشّمل ملتئمي الهوى | كانوا بعَيشٍ ناعِمٍ، فتَصَدّعُوا
١٨- فلَئِنْ بهِمْ فجَعَ الزّمانُ ورَيبُهُ | إنِّى بأهلِ مَوَدَّتى لَمُفَجَّعُ
١٩- والدَّهرُ لا يُبْقِى على حَدَثانِه | جَوْنَ السَّراةِ لَهُ جَدائدُ أرْبَعُ
٢٠- صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يزالُ كأَنَّه | عَبْدٌ لآلِ أبى ربيعَةَ مُسْبَعُ

١٠- سُمِلت: فُقِئت.

١٢- المروة واحدة المرو: حجارة بيض صلبة تُعرف بالصوان، صفا، الواحدة صفاة: الحجارة. المشقر: حصن بالبحرين.

١٤- السفاهة: الجهل. يولع: يغرى.

١٥- المقنع: أراد المغطى بالأكفان.

١٧- تصدعوا: تفرقوا.

١٨- المفجع: المنكوب.

١٩- جون السراة: عنى به حماراً وحشيًا. الجون: الأبيض والأسود. السراة: الظهر. الجدائد: الأتن، وقيل خطوط فى الظهر.

٢٠- الصخب: الكثير النهيق. الشوارب: مجارى الماء فى الحلق. المسبع: المهمل مع السباع.

٢١- أَكَلَ الجَميمَ وَطاوعَتْهُ سَمْحَجٌ مِثْلُ القَناةِ وأزْعلَتْهُ الأمْرُعُ

٢٢- بِقَرارِ قِيعانٍ سقَاهَا صَائِفٌ واهٍ فَأثْجَمَ بُرْهَةً لا يُقْلِعُ

٢٣- فَمكَثْنَ حينًا يَعْتلِجْنَ بروضَةٍ فيَجِدُّ حِينًا فى العِلاجِ وَيشْمَعُ

٢٤- حَتَّى إذا جَزَرَتْ مِياهُ رُزُونِهِ وبأىِّ حَزِّ مَلاوَةٍ يَتَقَطَّعُ

٢٥- ذَكَرَ الوُرودَ بِها وساوَمَ أمْرَهُ سَوْمًا وأقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ

٢٦- فاحْتَثَّهُنَّ من السَّواد وماؤُه بَثْرٌ وعانَدَه طريقٌ مَهْيَعُ

٢٧- فكَأنَّهُنَّ رِبابَةٌ وكأنَّهُ يَسَرٌ يفيضُ على القِداح ويَصْدَعُ

٢٨- وكأنها بالجِزْعِ جِزْعِ يُنابعٍ وأُولاتِ ذِى الحَرجَاتِ نَهبٌ مُجْمَعُ

٢٩- وكأنَّما هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ فى الكَفِّ إلا أنَّه هُوَ أضْلَعُ

٣٠- فوَرَدنَ والعَيُوقُ مجلسَ رابئِ الضُّـ ـرَباءِ فَوقَ النّجمِ لا يتَتَلَّعُ

٢١- الجميم: نبت طويل. السمحج: الأتان الطويلة. أزعلته: نشطته، الأمرع، الواحد مريع: المكان المخصب.

٢٢- قرار، الواحدة قرارة: حيث يستقر الماء. أثجم: استقر، وأقام.

٢٣- يعتلجن: يعض بعضهن بعضاً. يشمع: يلعب.

٢٤- جزرت: نقصت وغارت. رزونه: تلاله، الحز: الوقت. الملاوة: الحين والدهر.

٢٥- أمره: شأنه. حينه: هلاكه.

٢٦- احتثهن: ساقهن. السواد: الحرة، أرض ذات حجارة سود. البثر: الكثير، عانده: عارضه. المَهيع: البين الواضح.

٢٧- فكأنهن: أى الأتن، الربابة: أراد بها السهام. القداح: السهام. يصدع: يشق.

٢٨- الجزع: منقطع الوادى. ينابع: موضع. الحرجات، الواحدة حرجة: الشجر الملتف. نهب مجمع: أى إبل نهبت فأجمعت.

٢٩- المدوس: المسن الصقيل تصقل به السيوف. أضلع. أغلظ.

٣٠- وردن: أى الحمر، العيوق: نجم خلف الثريا. الرابئ: المرتقب. الضرباء: الموكلون بالقداح، الواحد ضريب. يتتلع: يتقدم، ويرتفع.

٣١- فَشرَعْنَ فى حَجَرات عَذْبٍ بَاردٍ حَصِبِ البطاحِ تَسيخُ فيه الأكْرُعُ
٣٢- فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ شَرَفُ الحجاب وَرَيْبَ قَرْعٍ يقْرَعُ
٣٣- وهَمَاهِمًا مِنْ قانِصٍ مُتَلَبِّبٍ فى كَفِّه جَشْءٌ أجَشُّ وأقْطَعُ
٣٤- فَنَكِرْنَه فَنَفَرْنَ وامْتَرَسَتْ به عَوْجاءُ هادِيَةٌ وهَادٍ جُرْشُعُ
٣٥- فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نَحُوصٍ عائطٍ سَهْمًا فَخَرَّ وريشُهُ مُتَصَمِّعُ
٣٦- وبَدا لهُ أقْرابُ هذا رائغًا عَجِلاً فَعَيَّثَ فى الكِنَانة يَرْجِعُ
٣٧- فَرَمَى فأَلْحَق صاعِديًا مِطْحَرا بالكَشْحِ مُشْتَمِلاً عليه الأضْلُعُ
٣٨- فَأَبَدَّهُنَّ حُتوفَهُنَّ، فَظَالِعٌ بِذَمائِهِ أو سَاقِطٌ مُتَجَعْجِعُ
٣٩- يَعْثُرْنَ فى عَلَقِ النَجيعِ كأنّما كُسِيَتْ برودَ بنى يَزيدَ الأذْرُعُ
٤٠- والدَّهْر لا يُبْقِى على حَدَثَانه شَبَبٌ أفَزَّتْهُ الكلابُ مُرَوَّعُ

٣١- شرعن: وردن. الحجرات: النواحى، الواحدة حجرة. تسيخ: تغوص. الأكرع: السوق.

٣٢- الشرف: المرتفع. الحجاب: الحرة، ريب: ما رابهن. وأراد بالقرع قرع القوس، وصوت الوتر.

٣٣- الهماهم: الصوت الذى لا يفهم. المتلبب: المتحزم. الجشء: القوس. الأجش: المصوت. الأقطع: السهام، واحدها قطع.

٣٤- امترست به: لصقت. عوجاء: مهزولة. هادية: متقدمة. الجرشع: الغليظ المنتفخ البطن.

٣٥- النحوص: التى لم تحمل. العائط: العاقر. المتصمع: الملتزق بالدم.

٣٦- أقراب، الواحد قرب: الخاصرة. رائغًا، ذاهبًا هكذا وهكذا مكرًا وخديعة. عيث فى الكنانة. أى أنه مد يده لكنانته ليأخذ سهمًا، والكنانة: جعبة السهام.

٣٧- ألحق: أصاب. الصاعدى: المرهف. المطحر: السهم البعيد الذهاب. الكشح: ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلف، والضمير فى عليه عائد إلى السهم.

٣٨- أبدهن حتوقهن: أى فرق عليهن حتوفهن. الحتوف، الواحد حتف: الموت. الظالع: العارج. الذماء: بقية النفس. المتجعجع: الساقط على الأرض.

٣٩- علق النجيع: الدم. وقوله: كسيت إلخ: شبه طرائق الدم على أذرعها بما فى طرائق برود بنى يزيد ابن حمرة.

٤٠- الشبب: المسن من الثيران. أفزته: أفزعته.

٤١- شَعَفَ الضِراءُ الداجناتُ فؤادَه ... فإذا يَرى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ

٤٢- يرمي بِعَيْنَيهِ الغُيوبَ وطَرفُهُ ... مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ ما يَسْمَعُ

٤٣- وَيلوذُ بالأَرطَى إذَا ما شَفَّهُ ... قَطْرٌ وراحَتُهُ بَليلٌ زَعْزَعُ

٤٤- فَغدا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فبَدا لَهُ ... أولى سَوابِقِها قَريبًا تُوزَعُ

٤٥- فانْصاعَ من حَذَرٍ فسَدَّ فُروجَه ... عَصْفٌ ضَوارٍ وافِيانِ وأجْدَعُ

٤٦- فَنَحا لَها بِمُذلقَينْ كَأَنَّما ... بِهِما منَ النَّضْحِ المُجَزعَ أَيْدَعُ

٤٧- يَنْهَشْنَه وَيذُودهنَّ ويَحْتَمي ... عَبْلَ الشَّوى بالطُّرَّتَين مُوَلَّعُ

٤٨- حَتَّى إذا ارْتدَتْ وأَقْصَدَ عُصْبَةً ... مِنْها وقَامَ سَويدُها يتَضرَّعُ

٤٩- وَكأنَّ سَفُّودَينِ لَمَّا يُقْتِرا ... عَجِلا لَهُ بشِواءِ شَرْب يَنْزَعُ

٥٠- فَرَمى لِينفِذَ فَذَّها فأَصابه ... سَهْمٌ فأنْفَذَ طُرَّتَيهِ المنزَعُ

٤١- شعف الفؤاد: ذهب به. الضراء: أراد الكلاب. الداجنات: المربيات للصيد. المصدق: الصادق.

٤٣- الأرطى: ضرب من الشجر، شفَّه. جهده. راحته بليل: أصابته ريح رطبة. زعزع: شديدة.

٤٤- يشرق متنه يظهر ظهره للشمس ليجففه من المطر. أولى سوابقها: أي الكلاب السابقة.

٤٥- انصاع: ارتد. سد فروجه: ملأها عدوا عند رؤيته للكلاب. والفروج: ما بين قوائمه. العصف. الكلاب. الضواري: المتعودة الصيد. الوافيان: ذوا الآذان السليمة. الأجدع: المقطوع الأذنين.

٤٦- نحا لها: قصد. المذلقان. القرنان المحددان. النضح: رش الدم. المجزع: ما فيه حمرة. الأيدع: صبغ أحمر.

٤٧- يذودهن: يدفعهن عنه. عبل الشوى: غليظ القوائم، الطرتان: الخطان اللذان في جنبيه، المولع الذي فيه ألوان مختلفة.

٤٨- أقصد: قتل: سويد: لعله اسم كلب. يتصرع: يتذلل.

٤٩- السفودان، مثنى السفود: الحديدة يشوى بها اللحم. شبه قرني الثور الواكفين بالدم بسفودين نزعا عن النار قبل نضج اللحم فهما يكفان بالدم. لما يقترا: لم يظهر منهما ريح قتار اللحم.

٥٠- رمى: أي الصياد. فذها: أي ولد البقرة الوحشية. المنزع: السهم.

٥١- فَكبا كَما يَكْبو فَنيقٌ تارزٌ ... بالخَبت إلاَّ أنَّهُ هو أبْرَعُ

٥٢- والدهر لا يبقى على حَدَثانه ... مُستَشعِرٌ حلقَ الحديدِ مُقَنَّعُ

٥٣- حَمِيَتْ عليه الدِّرْعُ حتَّى وجهُه ... من حَرِّها يومَ الكَريهةِ أسْفَعُ

٥٤- تَعْدُو به خَوصاءُ يَقْصِم جَريُها ... حَلَقَ الرِّحالة فهْي رِخوٌ تَمْزَعُ

٥٥- قَصَرَ الصَّبُوحُ لها فشُرِّجَ لحمُها ... بالنَّيِّ فهيَ تَثوخُ فيها الإصْبَعُ

٥٦- تأبى بدِرَّتها إذا ما استُغضِبَتْ ... إلا الحَميمَ فإنه يَتَبضَّعُ

٥٧- مُتَفلِّقٌ أنساؤُها عن قانئٍ ... كالقُرطِ صاوٍ غُبرُهُ لا يُرضَعُ

٥٨- بَيْنا تُعانِقُهُ الكُماةُ ورَوغُهُ ... يومًا أُتيح له جريءٌ سَلْفَعُ

٥٩- يَعدو به عِوَجُ اللبانِ كأنَّهُ ... صَدَعٌ سَليمٌ عَطْفُهُ لا يظلعُ

٦٠- فَتنازَلا وتواقَفَتْ خَيلاهُما ... وكلاهُما بَطلُ اللقاءِ مُخَدَّعُ

٥١- كبا: سقط لوجهه. الفنيق: الفحل من الإبل. التارز: اليابس. الخبت: المطئن من الأرض. أبرع: أكمل.

٥٢- مستشعر حلق الحديد: أي متخذ حلق الحديد شعاراً، وهو الثوب الذي يلي البدن. المقنع: اللابس المغفر.

٥٣- يوم الكريهة: يوم الحرب. أسفع: أسود.

٥٤- الخوصاء: الغائرة العينين، أراد بها فرسه. يقصم: يكسر من شدته. رخو: أي لينة السير. تمزع: تسرع.

٥٥- الصبوح: شرب الغداة. شرج: خلط. الني: الشحم. تثوخ: تغيب.

٥٦- الدرة: الجرى. تأبى بدرتها: أي لا تعطيه كله من عزة نفسها. إلا الحميم: أي إلا العرق السخن يتبضع: يسيل قليلاً قليلاً.

٥٧- أنساؤها، الواحد نسا: عرق فى الفخذ. قانئ: أحمر، لانشقاق اللحم فى موضع النسا فلقتين. القرط: شبه الضرع به لصغره. صاو: يابس. الغبر: بقية اللبن.

٥٨- السلفع: الفارس الجرىء.

٥٩- عوج اللبان: لين الصدر. الصدع: هو الوسط من الحمر والظباء والوعول، أي ليس بكبير ولا صغير. عطفه: رجعه بيديه. يظلع: يعرج.

٦٠- المخدع: المجرب، الذى خدع مرة بعد أخرى فحذر.

٦١- يَتحامَيان المجدَ، كُلٌّ واثقٌ ... بلائه فاليومُ يومٌ أَشْنَعُ

٦٢- فكِلاهما مُتَوشِح، ذَا رونَقٍ ... عَضْباً، إذَا مَسّ الأيابسَ يَقْطَعُ

٦٣- وكلاهما فى كَفّه يزَنيّةٌ ... فيها سنانٌ كالمنارَة أصلَعُ

٦٤- وعليهما ماذيّتان قَضَاهُما ... داوُدُ أو صنعُ السَّوابغِ تُبَّعُ

٦٥- فتَخالَسا نَفْسيهما بِنَوافِذٍ ... كنَوافِذِ العَطَ التى لا تُرقَعُ

٦٦- وكلاهما قد عاش عيشَةَ ماجدٍ ... وجنى العُلى لو أنّ شيئًا ينفعُ

٦٧- فعَفَتْ ذيولُ الريحِ بَعْدُ عليهما ... والدهرُ يَحصُدُ رَيبُهُ ما يُزرَعُ

* * *

٦١- يتحاميان المجد: كل يحميه لنفسه، ويريد الغلبة لها.

٦٢- الرونق: ماء السيف. العضب: السيف القاطع. الأيابس: العظم.

٦٣- يزنية: قناة منسوبة إلى ذى يزن أحد التبابعة. أصلع: أراد به أبيض لماعًا كرأس الأصلع.

٦٤- ماذيتان: درعان. قضاهما: أحكمهما. السوابغ، الواحدة سابغة: الدرع الطويلة. كان العرب ينسبون الدروع المحكمة الصنع إلى داود، أو إلى تبع ملك حمير.

٦٥- تخالسا: تطاعنا، كل واحد يريد أن يختلس نفس صاحبه. النوافذ، الواحدة نافذة: الطعنة التى تنفذ العط: الشق فى الثوب.



سينيــــة البحــــترى

الشــاعر ومــلامح النـــص

يشكل البحترى (٢٠٤-٢٨٤هـ) ظاهرة شعرية من أبرز الظواهر التى تكونت منها صورة الشعر العربى القديم ودرجات تطوره ومراحل الحوار الفنى التى اجتازها على يد شعرائه ونقاده، فقد جاء البحترى فى القرن الثالث وهو عصر صراع الثقافات والأفكار والقوى ما بين عربية ويونانية وبدوية وحضرية ومحافظة ومجددة ومقبلة ومدبرة، وقدِّر للبحترى أن يعيش الحوار والصراع وأن يكون من أبرز شهوده والمصورين له، كان أبو تمام الذى يكبره بنحو ربع قرن، قد سد منافذ الشهرة على كثير من ناشئة الشعراء عندما حلم البحترى بالدخول إلى ذلك الميدان، لكن أبا تمام عندما استمع إليه للمرة الأولى فى مجلس أحد الخلفاء أحس أنه أمام طاقة فنية كبيرة، وبعد أن أفزعه فى مداعبة ثقيلة، احتضنه وأخذ بيده، وفتح أمامه الطريق، فحمَّله رسالة إلى أهالى "معرة النعمان" (مولد أبى العلاء فيما بعد) يوصيهم فيها بالشاعر الناشئ خيرًا، ثم كتب له فيما بعد وصيته الفنية حول لحظة الإبداع الملائمة، ولم ينس البحترى ذلك، فعندما علا نجمه وأصبح ندًا لأبى تمام، لم يتطاول يومًا على "أستاذه" القديم ولم يستجب لإغراء الذين زينوا له ذلك من أدباء العصر ونقاده.

ولقد شكل مع أبى تمام مذاق الثنائية المتكاملة، فإذا كان أبو تمام حضريًا ولد فى دمشق، منتميًا إلى أصول غير عربية متشبعًا بثقافة الفلاسفة والمناطقة، رافعًا لواء الصنعة فى الفن، فقد جاء البحترى بدويًا ولد فى منبج على مشارف حلب، طائيًا معتزًا بجذوره الجنوبية القديمة، متشبعًا بثقافة الفطرة والمرويات القديمة، رافعًا لواء "الطبع" فى نسيج القصيدة، متميزًا على نحو خاص بدقة الوصف، مستغلاً ذلك فى رصد

مشاعره منذ أحب "علوة" الفتاة الحلبية الرقيقة، إلى أن عاش فى بلاد الخلفاء فى بغداد أربعين عامًا كاملة يتقلب بين نعيم الراحة والدعة بالقرب من البحيرات الصناعية فى القصور، إلى رحلات الصيد والقنص، إلى مجالس الشراب وبين جحيم الاضطراب عندما يرى بعينيه كيف يقتل الابن أباه بيده من أجل أن ينزع كرسى الحكم منه ليجلس عليه، وحفز طاقته التصويرية لكل تنقل إلينا كثيرًا من نبض عصره، وقد شغل البحترى أدباء عصره والعصور التالية وعدَّه عالم مثل الباقلانى فى دراسته لإعجاز القرآن، واحدًا من كبار صانعى فن القول البشرى (القابل للنقصان دائمًا أمام الإعجاز القرآنى) ورصد ناقد مثل الآمدى (ت ٣٧٠هـ) بعد وفاة البحترى بنحو قرن قضية الموازنة بين أبى تمام والبحترى على أنها أهم قضايا القرن الذى تلا رحيلهما.

أما القصيدة السينية فهى واحدة من روائع البحترى، تميزت بذلك الجرس الخاص الذى اكتسبه من قافية السين، وهى ليست من القوافى الشائعة ومن الإيقاع الغنائى الهادئ لبحر الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن) ثم من طرافة الموضوع الذى ينطلق من الوقوف على الأطلال والرحلة وهما مألوفان فى القصيدة العربية، إلى وصف ملامح الحضارة الفارسية وبقايا أعمال الفن المعمارى وفن الرسم وهى قضايا غير شائعة فى الشعر العربى، وقد عارضها كثير من الشعراء من أشهرهم أحمد شوقى فى سينيته الأندلسية. والملامح العامة لهيكل القصيدة يمكن أن نقترب منه من خلال ستة دوائر متتالية متشابكة تطل بنا على الحقل الشعورى لها.

الدائرة الأولى: (١-٩) وهى ترسم حركة الهموم العاصفة التى زلزلت الشاعر فتماسك، ولكنها أخذت تضيق الخناق من مكان إلى مكان ومن مستوى إلى مستوى، حتى أصبح يحس بالريبة تجاه من شأنه أن يحميه ويكون سندًا حانيًا وهو ابن العم.

الدائرة الثانية: (١٠-٢٨) ويتشكل من خلالها تفريج ذلك الهم فى شكل رحلة لبقايا الحضارة الفارسية، والوقوف أمام الأثر الشامخ فى إيوان كسرى، والتأمل فى لوحة فنية رسمت على جداره لمعركة أنطاكية.

الدائرة الثالثة: (٢١-٣٤) تحمله إليها نشوة التأمل الفنى فى اللوحة، فتقربه من نشوة الشراب، ومجلس المنادمة، حتى يرى نفسه مجالسا لكسرى أنوشروان يتعاطيان الشراب معًا، على أنغام المغنى الشهير "البلهبذ".

الدائرة الرابعة: (٣٥-٤٤) ينتقل خلالها إلى القصر الكبير ويمازج بين الحلم واليقظة والأمانى والظنون لكنه يتأمل فى الروعة المعمارية لهذا الصرح الفنى الكبير ويرى فى انتكاسه وسوء حظه صورة من حظه العاثر.

الدائرة الخامسة: (٤٥-٥٠) يستشرف ما وراء هذا المشهد الخادع المؤقت فيرى أن الجوهر الأصيل مازال كامنًا وأن كسرى كأنه ماثل هناك فى مجلس حكمه ولهوه لم يغب من حيويته شىء.

الدائرة السادسة: (٥٢-٥٦) وتعود الدائرة السادسة والأخيرة لكى تربط شعوريًا بين حضارة الفرس وحضارة العرب، وكأنها تفسر سر الرحلة غير المألوفة فى القصيدة العربية.

وكل دائرة من هذه الدوائر تفتح أمامنا أبوابًا واسعة للتأمل فى ثراء الفن الشعرى فى القصيدة، وسوف نقف بالتحليل أمام صورة من صور القصيدة تتمثل فى الأبيات التى وقف فيها الشاعر متأملا أمام لوحة جدارية ترصد معركة أنطاكية بعد قراءة لمجمل النص لتبين مواقع الدوائر التى أشرنا إليها على هيكل العمل الفنى.

النص الكامل للقصيدة

١- صُنْتُ نَفسي عمَّا يُدنِّس نفسي،	وترفَّعتُ عن جَدا كل جِبْسِ
٢- وتمَاسَكْتُ حيْثُ زَعزَعنى الدّهْـ	ـرُ التماسًا منهُ لتَعسِي، ونُكسي
٣- بُلَغٌ من صَبابَةِ العَيشِ عندي،	طَفّفَتْها الأيّامُ تطْفيف بَخْسِ
٤- وبَعيدٌ مَا بَينَ وَارِدِ رِفْهٍ،	عَلَلٍ شُرْبُهُ، ووَارِدِ خِمْس
٥- وكأنّ الزّمَانَ أصْبحَ مَحْمُو	لاً هَوَاهُ مَعَ الأخَسّ الأخَسّ
٦- واشترائى العراقَ خِطّةَ غَبْنٍ،	بَعد بَيْعى الشّامَ بَيعة وكس
٧- لا ترُزْنى مُزَاوِلاً لاخْتبَارِى،	عند هذى البَلوَى، فتُنكر مَسّى
٨- وَقَديمًا عَهِدتَنى ذا هَنَاتٍ،	أبيّات، على الدنيئات، شُمْسِ
٩- ولَقَدْ رَابَنى نُبُوُّ ابنِ عمّى،	بَعد لينٍ من جانبيه، وأُنسِ

١- الجدا: العطاء. الجبس: اللئيم الجبان.

٢- نكسي: إذلالي.

٣- طففتها: أنقصتها. البخس: الظلم وهضم الحقوق.

٤- وارد رفه: أى يرد الماء متى شاء. ووارد خمس: أى يشرب فى اليوم الرابع بعد ظمإ ثلاثة أيام.

٥- محمولا هواه: أى يميل إلى الأخساء.

٦- الخطة: الأرض التى يختطها الإنسان لنفسه لينزل بها. الوكس: الخسارة فى المتاجرة.

٧- ترزني، من رازه: جربه وقدره وامتحنه ليعرف ثقله. مزاولا: محاولا.

٨- الهنات: الخصال، وتستعمل فى الشر والأذى. الشمس، الواحد شموس: الصعب المراس.

٩- النبو: التجافى والخشونة.

١٠- وَإذا مـا جُـفـيـتُ كنتُ حَـريًا	أنْ أُرَى غـيـرَ مُـصْـبحٍ حَـيثُ أُمسي
١١- حَضَرَتْ رَحلي الهُمُومُ فوَجَّهـ	ـتُ إلى أبـيَضِ المَـدائنِ عُـنْسي
١٢- أتَسلّى عَنِ الحُظُوظِ، وآسَى	لَمحلٍّ من آلِ ساسانَ، دَرْسِ
١٣- ذَكَّرَتْنيهمُ الخُطُوبُ التَّوالي،	ولَقَدْ تُذكِرُ الخُطوبُ وتُنسي
١٤- وَهُمُ خافِضُونَ في ظلّ عَالٍ،	مُشرِفٍ يُحسرُ العُيونَ وَيُخسي
١٥- مُغْلَقٌ بَابُهُ على جَبَلِ القَبْـ	ـقِ إلى دارَتَيْ خِلاطٍ وَمَكْسِ
١٦- حِلَلٌ لم تَكُنْ كأطْلالِ سُعدَى	في قِفارٍ منَ البَسابسِ، مُلْسِ
١٧- ومَساعٍ، لَوْلا المُحاباةُ منّي،	لم تُطقهـا مَسعاةُ عَنسٍ وَعَبسِ
١٨- نَقَلَ الدّهرُ عَهْدَهُنّ عَنِ الجِدّ	ةِ، حتّى غَدَوْنَ أنضاءَ لُبْسِ
١٩- فكأنَّ الجِرمازَ منْ عَدَمِ الأُنْـ	ـسِ وَإخْلاقِهِ، بَنيّةُ رَمْسِ
٢٠- لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أنّ اللّيالي	جَعَلَتْ فيهِ مأتَمًا، بعدَ عُرْسِ
٢١- وَهْوَ يُنْبيكَ عَنْ عَجائبِ قَوْمٍ،	لا يُشابُ البَيانُ فيهمْ بلَبْسِ

١٠- حضرته: جعلته حاضرًا. أبيض المدائن: القصر الأبيض لكسرى. عنسي: نياقي.

١٢- آل ساسان: ملوك الفرس من نسل أردشير حفيد ساسان مؤسس السلالة الساسانية. درس: بال.

١٤- خافضون: عائشون برفاهة ودعة. يحسر: يعيي. يخسي: يكل ويحسر.

١٥- الدارة: كل أرض واسعة بين جبال. خلاط ومكس: موضعان.

١٦- حلل، الواحدة حلة: المحلة. البسابس، الواحد بسبس: القفز الخالي. الملس، الواحد أمس وملسان: الفلاة لا نبات فيها.

١٧- المساعي، الواحدة مسعاة: المكرمة والمعلاة، عنس: قبيلة قحطانية من اليمن. عبس: قبيلة عدنانية من نجد، يريد أنه لو لم يكن عربيًا لقال إن مساعي الفرس لم تدركها قبائل العرب.

١٨- أنضاء، الواحد نضو: المهزول. اللبس: التي تلتبس حقيقتها على الناظر إليها، فلا يكاد يعرفها.

١٩- الجرماز: أحد أبهاء القصر. إخلاقه: بلاه.

٢١- اللبس: الالتباس.

٢٢- فــإذا مَــا رَأَيْتَ صُــورَةَ أَنْطَا كِـــيَـــةَ ارْتَعْتَ بَين رومٍ وَفُـــرْسِ

٢٣- وَالمَنَايَا مَـــوَاثِلُ، وَأَنُوشَـــرْ وانَ يُزْجِى الصّـفـوفَ تحتَ الدِّرَفْسِ

٢٤- فى اخضرارٍ من اللباسِ على أصـ ـفَـرَ يَخْـتـالُ فى صَبـيـغـةِ وَرْسِ

٢٥- وَعِـــرَاكُ الرِّجَـــالِ بَيْنَ يَدَيْه، فى خُفوتٍ منهمْ وَإغـماضِ جَـرْسٍ

٢٦- منْ مُشـيحٍ يُهوى بعامل رُمْحٍ، ومُليـحٍ منَ السِّنانِ، بتُـــرْسِ

٢٧- تَصِفُ العَينُ أنّهُمْ جِدُّ أحْيَـا ءَ لهُمْ بَيْنَهُمْ إشَـــارَةُ خُـــرْسٍ

٢٨- يَغْتَلى فـيـهِمُ ارتيـابى، حَتّى تَتَـــقَـــرّاهُمُ يَدَاى بِلَمْسِ

٢٩- قدْ سَقانى، وَلَمْ يُصَرِّدْ أبو الغَوْ ثِ على العَسكَرَين شُرْبَةَ خَلْسِ

٣٠- منْ مُدامٍ تَقُولُهَا هىَ نَجْمٌ أضْوَأَ اللّيْلَ أوْ مُجَاجَةُ شَمسِ

٣١- وَتَرَاها، إذا أجَدّتْ سُرُورًا وَارْتِيَاحًا للشّارِبِ المُتَحَسّى

٣٢- أُفْرِغَتْ فى الزّجاجِ من كلّ قلبٍ فَهْىَ مَحْبُوبَةٌ إلى كلّ نَفْسٍ

٣٣- وَتَوَهّمْتَ أنّ كِسرَى أبَرْوِيـ زَ مُعَاطِىَّ، وَالبَلَهْبَذُ أُنْسِى

٢٣- يزجى: يسوق. الدرفس: راية الفرس المقدسة، وهى رمز إلى تحرير بلادهم على يد بطلهم الأسطورى أفريدوى، ومعناها راية الحداد، وكانت محلاة بالجواهر الكريمة.

٢٤- يختال: يتبختر تكبرًا. الورس: نبات كالسمسم أصفر يصبغ به.

٢٥- الخفوت: السكوت. الجرس: الصوت الخفى.

٢٦- المشيح: المقبل إليك والمانع لما وراء ظهره. المليح: المحاذر خوفًا.

٢٨- يغتلى: يتعاظم. تتقراهم: تتبعهم، أى أنه يلمسهم ليرى أصور مرسومة هم أم أشخاص أحياء يتحاربون.

٢٩- أبو الغوث: ابن الشاعر. لم يصرد. لم يقلل. وأراد بالخلس: شربة سرية مختلسة.

٣٠- تقولها: تظنها. مجاجة الشمس: ريقتها، أى شعاعها.

٣٣- كسرى أبرويز: هو حفيد كسرى أنو شروان. معاطى: يعاطينى الشراب، يشاربنى. البلهبذ: من كبار المغنين عند الفرس.

٣٤- حُلُمٌ مُطبِقٌ على الشَّكِّ عَينى، أمْ أمَـانٍ غَـيَّـرْنَ ظَنّى وَحَـدْسى؟

٣٥- وكأنّ الإيوانَ منْ عَجَبِ الصَنْـ ـعةِ جَـوْبٌ فى جنب أرْعنَ جِلسِ

٣٦- يُتظنّى منَ الكَآبَةِ أنْ يَبْـ ـدو لعَيْنى مُصَبِّحٌ، أوْ مُمَسِّى

٣٧- مُزْعَجًا بالفرَاقِ عَن أُنْس إلْفٍ عَـزَّ أوْ مُـرْهَقًـا بتَطليقِ عِـرْسِ

٣٨- عكَسَتْ حظَّهُ اللّيالى وبَاتَ الـ ـمُشترى فيهِ، وَهوَ كَوْكَبُ نَحسِ

٣٩- فَـهْـوَ يُبْـدى تَجلُّدًا، وَعَلَيْـه كَلكلٌ من كَـلاكلِ الدّهرِ مُـرْسى

٤٠- لمْ يَعبْهُ أنْ بُزَّ منْ بُسُطِ الدّيـ ـباجِ وَاسْتُلَّ من ستُورِ الدِّمَقْسِ

٤١- مُشْمَخِرٌّ تَعْلُو لَهُ شَرفَاتٌ، رُفِعتْ فى رؤوسِ رَضْوَى وَقُدْسِ

٤٢- لابسَاتٌ منَ البَياضِ فَمَا تُبْـ ـصِرُ منها إلاّ غَلائلَ بُرْسِ

٤٣- لَيسَ يُدرَى: أصُنْعُ إنسٍ لجِنٍّ سَكَنُوهُ أمْ صُنعُ جِنٍّ لإنْسِ

٤٤- غَيرَ أنّى أرَاهُ يَشْهَدُ أنْ لمْ يَكُ بَانيهِ فِى المُلُوكِ بِنكسِ

٤٥- فَكَأنّى أرى المَرَاتبَ وَالقَوْ مَ، إذا مَا بَلَغتُ آخرَ حِسّى

٣٥- الجوب: الترس. أرعن: أحمق. جلس: غليظ، أحمق. وأراد بالأرعن إما البناء العظيم أو جبلا غليظًا، فى جنبه الإيوان كأنه ترس فى استدارته.

٣٦- يتظنى: أى يعمل الظن.

٣٩- الكلكل: الصدر. المرسى: الثابت.

٤١- مشمخر: طويل عال. شرفات: مثلثات تبنى متقاربة فى أعلى القصر، الواحدة شرفة. رضوى: جبل بالمدينة. قدس: جبل، وهو قدس الأبيض وقدس الأسود.

٤٢- الفلائل، الواحدة فليلة: الشعر المجتمع. البرس: القطن أو شبيه به.

٤٤- النكس: المقصر من غاية الكرم.

٤٦- وَكأنَّ الوُفُودَ ضَاحينَ حَسرى، من وُقـوفٍ خَلف الزحـامِ وَخُنْسِ

٤٧- وَكـأنَ القِـيَـانَ، وَسْطَ المَقـا صِـيـرِ، يُرَجِّـحنَ بينَ حُـوٍّ وَلُعسِ

٤٨- وَكَـأنَ اللِّقَـاءَ أول مِنْ أمْـسِ، وَوَشْكَ الفـراقِ أوّلُ أمْسِ

٤٩- وَكَـأنَ الذى يُرِيدُ اتّبَـاعًـا طامعٌ فى لحُوقـهمْ صُبحَ خمسِ

٥٠- عَمَرتْ للسُّرُورِ دَهْراً، فصَارَتْ للتعـزّى رِباعُـهُمْ، وَالتَأسّى

٥١- فلَهَـا أنْ أعينَهَـا بدُمُـوعٍ، مُـوقَـفَـاتٍ عَلى الصَّبـابةِ، حُبسِ

٥٢- ذاكَ عندى وَلَيست الدارُ دراى، باقتـرابٍ منهـا، وَلا الجنسُ جنسى

٥٣- غَيرَ نُعْمَى لأهْلهَا عنْدَ أهْلى، غَرَسُوا منْ ذَكائها خيرَ غَرْسِ

٥٤- أيَدُوا مُلْكَنَا، وَشَدّوا قُوَاهُ بكُمـاةٍ، تحتَ السَّنَوَّرِ، حُمسِ

٥٥- وَأعـانُوا عَلى كَتائبِ أرْيَـا طَ بطَعنٍ عَلى النّحـورِ، وَدَعْسِ

٥٦- وَأرانى منْ بَعدُ، أكْلَفُ بالأشْـ رافِ طُرّاً مـنْ كـلّ سِـنْخٍ وَإسِّ

* * *

٤٦- ضاحين: بارزين للشمس. حسرى: متلهفين، الخنس: المتأخرون.

٤٧- يرجحن: يلعبن بالأرجوحة. الحو، من الحوة: سمرة فى الشفة: اللعس، من اللعس (بفتح اللام والعين): سواد يستحسن فى الشفة.

٥٠- أراد بالتعزى والتأسى: البكاء عليهم.

٥٤- السنور: نوع من الدروع.

٥٥- أرياط: قائد جيش الأحباش.

٥٦- السنخ: الأصل. الإس: أصل كل شىء.

تلتقط سينية الشاعر العباسي الشهير أبي عبادة الوليد بن عبيد الله الطائي المعروف بالبحتري (٢٠٦-٢٨٤هـ) موقفًا متفردًا وتعالجه بوسائل فنية دقيقة، تمتد في جانب منها رؤية الشاعر لكي تمتزج برؤية فنان آخر هو الرسام فتتحول الصورة الصامتة من ضوء خلاق تعانقه العيون إلى كلمة منغمة تتشربها الآذان، ويردُّ الشعر من خلال ذلك جانبًا من "الجميل" الذي أسداه له فن الرسم على مر العصور عندما ساعده على تحويل المشاعر المتوهجة من هواجس تطوف بالنفس غامضة تبحث عن "التشكل" إلى صور تستقر أمام الحواس، وتستطيع أن تغالب الفناء الذي يعتري الكلمات عندما تذوب في طبقات الهواء، أو تتشابه بين طيات الورق.

ومع أن الصورة التي تقدمها أبيات البحتري مفعمة بالتجديد، فإنها ترتكز على مدخلين قديمين عرفتهما القصيدة العربية وهما مدخل الرحلة ومدخل الوقوف على الأطلال، فمنذ القدم كان يقف الشاعر على أطلال الأحبة الذين رحلوا فيصيبه الحزن والهم فيرحل على ناقته في الصحراء الواسعة فيبلغ به التعب مداه، فإذا رأى وجه الممدوح تهلل ونسي الأحزان والمشاق ثم ينساب الشاعر بعد ذلك في وصف فضائل الممدوح، وكانت تلك المداخل تكتب في القصيدة، حتى لو لم يكن الشاعر قد رأى طللاً أو ركب ناقة قط، والبحتري هنا يستخدم نفس المداخل، لكنه يعكسها، فهو لا يقف على الطلل ليدفعه ذلك للرحيل، ولكنه يرحل لكي يقف على أطلال حضارة الفرس في بقايا قصورهم الشامخة في المدائن.

١- إنها الهموم هي التي سعت هذه المرة إليه وحاصرته وحلَّت على رحل ناقته فلم يعد أمامه إلا الرحيل، لأنه إذا وجد الجفوة في مكان ما مساء ذات يوم فلن يشهده صباح اليوم التالي في نفس المكان على حد تعبيره:

وإذا ما جُفيتُ كنتُ حريًّا ... أن أُرى غيرَ مُصبحٍ حيثُ أُمسي

وهو لن يتردد في اختيار المكان، فمدائن كسرى هي التي سوف يوجه إليها ناقته.

٢- إن الحركة سوف تكون تسلية عن الحظ العاثر، وسوف تكون أسى وتأسيًا من خلال الوقوف على بقايا قصور آل ساسان التي كانت شامخة وعفى عليها الزمان.

٣- إن الشاعر من خلال الرحلة والتأمل يعود إلى كتاب الكون المفتوح، ليدرك أن العمر القصير للفرد، كالعمر الممتد للحضارات، كلاهما يمكن أن تتعاقب عليه لحظات التألق والشحوب، والإنسان لا يتذكر هذه الحقيقة إلا أمام الخطوب.

٤- وإذا كان الشعراء من قبل قد ألفوا أن يقفوا على الأطلال الفقيرة فى الصحارى الجرداء، أطلال سعدى ولبنى، والتى لا تثير فى الخيال إلا تاريخًا ضئيلاً فإنه سيقف على أطلال الحضارة الشامخة التى كادت تستعصى على قهر الزمان.

٥- ولكن الدهر نقل أيام هذه الحضارة فى الجدة الزاهية المتألقة، فلم يبق منها إلا مظاهر شاحبة هزيلة، كأنها ثوب قديم متهرئ كان ذات يوم طيلسانًا للملوك.

٦- وها هو "الجرماز" ذلك القصر العامر الذى كان يزدحم بضجيج الحياة والأنس ليلاً ونهاراً فلا تكاد تخفت فيه الأصوات، ها هو وقد رحل عنه الأنس وحلّ به الصمت، يبدو وكأنه بناء لقبر مهجور.

٧- وعندما تقع عليه عيناك الآن، تدرك أن الليالى التى كانت قد جعلت من الجرماز مسرحًا لأعراسها، تغمره القناديل فيراه الرائى من بعيد فيدرك أن بالمكان عرسًا قبل أن يقترب منه فيسمع ضجيج البهجة، هذا المكان لو تراه الآن علمت أن الليالى جعلت منه مسرحًا لمـاَتمها فخفتت فيه الأضواء وسكنت الأصوات.

٨- ولكنه مع الصمت الذى يغرق فيه، يستطيع أن ينبئك بعجائب الأقوام ببيان شاف لا لبس فيه.

٩- وإذا كانت لغة الواقع اليومى قابلة لأن تخرسها الليالى فإن لغة الفن الجميل لا تكف عن النطق عندما يتأملها المتذوق، وها هى لوحة فنية تزدان بها جدران القصر، وترسم موقعة أنطاكية التى كانت قد وقعت بين الروم والفرس فى عام ٥٤٠ ميلادية، والتى جسدتها اللوحة واحتفظت بالشعور الرئيسى الذى اجتاح كل من عايشها، وهو شعور "الارتياع" ونجح الفنان الرسام فى أن يلتقط هذا الشعور، وأن يختزنه حيًا داخل خطوط رسمه وأن ينقله إلى متأمل فنه "وإذا ما رأيت صورة أنطاكية ارتعت".

١٠- إن عناصر الارتياع والصراع والتذبذب بين الحياة والموت تضج بها جوانب اللوحة، فالموت هناك ماثل يترقب، بل إنه ليس موتًا واحدًا إنه "منايا مواثل" وفى مقابل هذه المنايا رمز العدم، يوجد رمز الحياة والمجد "أنو شروان" وإذا كان الموت جمعًا، فكسرى ليس مفردًا إنه يقود صفوف الجيوش التى تؤازره، وهذه الجيوش لا تمثل لحظة زمنية عابرة، إنها تمثل امتدادًا حضاريًا متصلاً، لأنها تقاتل تحت "الدرفس" علم الأمة الكبير الذى فنيت من قبل تحته صفوف من الجيوش لكى يبقى مرتفعًا خفاقًا.

١١- ليس الزهو ومهرجان الألوان عنصرًا ثانويًا لا فى لوحة الرسام، ولا فى ريش الطاووس عندما يختال، ولا فى حمرة فك الأسد عندما يذكِّر بمنظر الدماء قبل أن ينقضَّ، ولا فى ملابس الملك وهو يقود الجيوش ويتميز عن الجند بألوانه الزاهية التى يتألق فيها اللون الأخضر ويكاد يكون اللون الأصفر زهرات متراصة من نبات الورس اليمنى، إنها ألوان تكاد تعلن تفتح الحياة والنضارة بكل عنفوانها فى مواجهة المنايا المواثل بكل رعبها وارتياعها.

١٢- إن جوهر المعركة الصوتى يكاد يتحدى تقنيات الرسام، فإذا كانت الصورة البصرية قد ساعدته على أن يجعل الاخضرار والاصفرار تعبيرًا ناطقًا عن عنفوان الحياة، فإن اللوحة لا تستطيع أن تنقل الصوت، ولكنها تبث الغياب المكتوم لذلك الصوت الذى كان يرج أرض المعركة، ويأتى الشاعر ليمد يده إلى الرسام، وهو يكاد يعبر بأدواته، ولنتأمل كيف يحول الشاعر الصورة السمعية "رنين الجرس" إلى صورة بصرية فيجعل نقيضها هو "إغماض الجرس" والإغماض لا يكون إلا فى حركة العين منبع المرئيات، لا فى صخب الأصوات، وهكذا يتعارك الرجال فى اللوحة بين يدى كسرى وقد لفهم الخفوت، وأغمضت الأجراس.

١٣- إن الرسام أيضًا كما يعجز عن رصد الأصوات، يعجز عن رسم الحركة فهو يختار لحظة سكون فيثبتها وكل ما يستطيعه هو أن يوحى بالحركة المتخيلة قبلها أو بعدها، والشاعر هنا يلتقط مشهدين موحيين بالحركة المتخيلة، فالرجال فى اللوحة بين مهاجم مندفع مشيح يهوى بسن رمحه على عدوه وآخر حذر مدافع يليح بترسه لكى

يتقى السهام والسنان، فكل صورة تقابل الأخرى وتكمل معها الدائرة، إقبالاً وتراجعًا، صعودًا وهبوطًا، هجومًا ودفاعًا، وتنتقـل إليها عـدوى الحركة فتفلت اللوحة من صمت السكون.

١٤- إن هذا الفن يهب اللوحة عناصر الحياة، وليس مجرد الحياة، ليس مجرد الحياة فقط ولكنها شدة الحياة فهم ليسوا أحياء ولكنهم "جد أحياء" وإذا كانوا قد فقدوا الصوت أو "أغمضوا أجراسه" فإن الشاعر من جديد يمد يده إلى الرسام لكى يعطيه دليلاً من "عالم الرموز" على إمكانية أن تستغنى الحياة عن الأصوات أحيانًا، وأن تستعيض عنها بإشارات الخرس الصامتين، وهى إشارة "بينهم" أى أنها رمز ينسجم مع لغة اللوحة كلها فلا تحس فيه بالنشاز ولا القصور.

١٥- إن قمة انبهار الشاعر بفن الرسام تكمن فى هذه اللمسة البسيطة العميقة، فهو قد انجذب إلى عالم اللوحة فكاد أن ينسى به العالم المحيط، وبدأ يرتاب فى أن يكون شخوص اللوحة مجرد خطوط ورسوم وألوان، إن الرسام نفث فيها من فنه، فكاد الشاعر يظنها حية تتحرك، وبعد أن كان من قبل يحتكم إلى عينيه وتؤكد له أنهم "جد أحياء" ويحتكم إلى أذنه فيرى ما وراء السكون الظاهر، زاد شكه وعلا حتى احتكم إلى يده يمدها إلى اللوحة لكى تتحسسها فتتأكد باللمس أنها أمام مشاهد مرسومة بدقة وليست أمام جنود يتحركون داخل اللوحة وتلك وحدها شهادة انبهار فنى من شاعر عربى عظيم نعرف اسمه وهو البحترى، أمام لوحة رسام فارسى عظيم من عصر كسرى أنوشروان نسى البحترى أن ينظر فى زاوية اللوحة لينقل لنا توقيعه المنمنم وينقل لنا اسمه الذى لابد أن يكون معطراً بسحر الألوان وروعة التناسق.

* * *

أم الأسير
رائعة أبى فراس الحمدانى



أم الأســـير

أيا أُمَّ الأســـيــر ســقــاكِ غــيـثٌ   بكرهٍ منكِ، مــا لَقِىَ الأســيــرُ[٥٨]

أيا أُمَّ الأســيــرِ، ســقــاكِ غـيثٌ   تحـيَّــر لا يُقــيمُ ولا يَســيــرُ

أيا أُمَّ الأســيــرِ، ســقــاكِ غــيثٌ   إلى مَنْ بالـفـدا يأتى البـشـيرُ؟[٥٩]

أيا أُمَّ الأســـــيــــرِ، لمَنْ تُربَّى   وقَـدْ مِتِّ، الذوائبُ والشعـورُ؟[٦٠]

إذا ابنُك ســـارَ فى بَـرٍّ وَبـحْـــرٍ   فَـمَنْ يدعـو لَهُ، أو يَسْـتـجـيـرُ؟

حـــرامٌ أن يَبـيـتَ قـريرَ عَـيْنٍ   ولـؤم أن يُـلـمَّ بـه الـســـــرورُ

وقـــــد ذقتِ الـرزايا والمنـايا   ولا ولـدٌ، لديـك ولا عشير[٦١، ٦٢]

وغــابَ حــبـيـبُ قلبكِ عن مكانٍ   مــلائكةُ الســمــاء بـه حـضُـور

لَيـبْكِكِ كلُّ يومٍ صُـمتِ فــيــه   مـصـابرةً، وقــد حَمى الهـجـيرُ

لِيَـبْكِكِ كلُّ ليلٍ قــمتِ فــيــه   إلى أن يبـتـدى الفـجـرُ المنيــرُ

لِيَـبْكِكِ كلُّ مـضطهـدٍ مـخـوف   أجَـرْتيــهِ، وقـد عــزَّ المجـيــر

ليـبكك كلُّ مـسكينٍ فـقــيــر   أغـثـتـيــه، ومـا فى العظم زيرُ[٦٣]

أيا أمـــــاه، كـم همٍّ طـويـل   مــضَى بكِ لم يَكُنْ منه نصــيــرُ

أيا أمـــاه كَمْ ســرٍ مــصــونٍ   بقلبكِ، مـــات ليسَ لهُ ظهــورُ

أيا أمــــاه كَمْ بُشـــرى بقُـــربى ... أتتكِ، ودونَهـا الأجلُ القـصـيـرُ

إلـى مَنْ أشـــــتكى؟ ولِمَنْ أناجى ... إذا ضـاقَـتْ بما فــيـهـا الصـدورُ؟

بــأى دعـــاءِ داعـــيــــةٍ أُوقى ... بــأى ضـيـاء وجـهٍ أستنيرُ؟[٦٤]

بِمَنْ يُسْـــتـــدفع القــدرُ الموفى ... بِمَنْ يسـتـفـتح الأمـرُ العـسـيـرُ

نُـسـلّى عـنـكِ: أنّـا عَـنْ قـليـلٍ ... إلى مـا صـرتِ فى الأخـرى، نَصـيـرُ

أم الأسـيـر
فارس عصى الدمع

قبـل ألـف عـام بالتمام من رحيل أمير الشعـراء أحمد شوقى فى سنة ١٩٣٢ ولد الشاعر الفارس العربى المتميز الحارث بن أبى العلاء الحمدانى الذى غلبت عليه كنيته أبو فراس الحمدانى، سنة ٩٣٢م التى وافقت سنة ٣٢٠م فى مدينة الموصل.

ومر أبو فراس الحمدانى مثل شهاب لامع قصير العمر فى سماء القرن العاشر الميلادى الرابع الهجرى، فلم يتح له أن يكمل الأربعين، فرحل سنة ٩٦٧ بعد خمسة وثلاثين عامًا ميلادية، تزيد فى الحساب قليلاً بالتاريخ الهجرى ولكنها تبقى فى مجملها ومضة خاطفة كان يمكن أن يطويها النسيان، لولا أن حياة الفارس الشاعر امتلأت بالبطولة والطموح والمعاناة وامتزجت كلها فى نسيج فنى راق.

كان أبو فراس ابن عم سيف الدولة الحمدانى، أمير حلب وواحد ممن جسدوا صحوة العنصر العربى فى وجه غلبة الأعاجم فى الدولة العباسية، وكانت إمارة حلب بموقعها الجغرافى على حدود دولة الروم نقطة الالتقاء الحربى الدائم، ومجال الكر والفر بين المسلمين والروم، فكانت حروب "الدمستق" قائد قوات الروم فى آسيا الصغرى (تركيا)

من ناحية، وسيف الدولة الحمدانى فى حلب من ناحية أخرى، تشكل ملحمة كبرى، رسمتها فحولة المتنبى الشعرية وكان المتنبى شاعر سيف الدولة وصديقه، على حين كان أبو فراس الذى يصغر المتنبى بنحو سبعة عشر عامًا ابن عم الأمير وأحد فرسانه البارزين، وأحد هواة الشعر المولعين به العلماء بأسراره، فكان الشعر يفيض عنه، وكانت معرفته به تدفعه إلى أن يناقش المتنبى على ما كان به من اعتداد بالنفس فى مجلس سيف الدولة، وأن يضيق الخناق على المتنبى أحيانًا ويظهر له بعض سرقات فى شعره حتى أن المتنبى كان يتجنب الحوار معه فى مزيج من الغيرة والكبرياء والاتقاء.

ومع فيضان الشعر القوى على لسان أبى فراس، كان يأبى أن يعد شاعرًا بالمعنى الاجتماعى الذى شاع عن الشعراء فى عصره باعتبارهم طائفة المجاملين والمداحين فكان يقول:

ولولا اجتنابى العابَ من غير منصف لما عزَّ لى قولٌ ولا خان خاطرُ

نطقت بفضلى وامتدحتُ عشيرتى فما أنا مداحٌ وما أنا شاعرُ

وعندما قال له "الدمستق" قائد الروم: "إنما أنتم أرباب كلام.. لا تعرفون الحرب" أجابه أبو فراس "نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة، بالسيوف أم بالأقلام"؟

ومن أجل هذا لم يتحمس أبو فراس لجمع قصائده فى ديوان ولكن عالم عصره الجليل ابن خالويه الذى كان جليس سيف الدولة، هو الذى احتفظ بجزء من قصائده وشرحها، وجاء بعده الثعالبى فتتبع قصائده التى قالها فى صراعه مع الروم خاصة والتى سميت بالروميات فجمعها فى "يتيمة الدهر" وبادر المستشرقون إلى الاهتمام بأبى فراس منذ القرن الماضى، فأصدر المستشرق الألمانى "دوفروك" ديوان أبى فراس، وكتب عنه بالألمانية كتابًا تحت عنوان "الشاعر والفارس العربى" صدر فى ليون ١٨٩٥، وانتشرت قصائد أبى فراس فى كل كتب مختارات الأدب العربى باللغات الأجنبية، وتعددت دراسات الفرنسيين وغيرهم من المستشرقين حوله، وكانت قصيدة "أم الأسير" تحتل اهتمامًا خاصًا عند الحديث عن أبى فراس.

كان أبو فراس قد تعرض لتجربة مريرة صقلت فروسيته، وفجرت شاعريته فقد قضى من عمره القصير سبع سنوات أسيراً فى بلاد الروم، وكانوا قد عرفوا عنه الشجاعة والبطولة فى لقاءاتهم المتكررة، فعاملوه معاملة الفارس فى أسره فظل محتفظاً بعدته وعتاده، كان قد أسر أولا فى عام ٩٥٩ فى موقعة مغارة الكحل وحمل إلى حصن "خرشنة" على شاطئ الفرات ولكنه فيما تقول الروايات أو الأساطير استطاع أن يقفز بجواده من قمة الحصن المرتفع وأن يثب إلى الأرض قبل أن يصطدم بها الجواد فيدق عنقه ويسلم الفارس وتلك أسطورة تتكرر مع كثير من الفرسان، لكنه على أى حال وقع فى الأسر ثانية عندما هاجم الروم إمارة حلب فأبلى فى قتالهم لكنه أصيب بسهم فى فخذه، عجز معه مؤقتاً عن الحركة فحمل أسيراً إلى القسطنطينية وامتدت فترة أسره. وهو ما يزال شاباً لم يبلغ الثلاثين، وكان فى خلال ذلك يراسل ابن عمه سيف الدولة شعراً ويطلب منه أن يفتديه بأى ثمن لكن إمارة سيف الدولة كانت تمر بلحظات ضعف والروم كانوا يدركون أن فى أيديهم صيداً ثميناً، فكانت المفاوضات دائماً تتعثر والبطل الجريح يئن شعراً ولم يتح له أن يخرج من أسره إلا فى سنة ٩٦٦ قبل عامين من وفاته وبعد أن ترك لنا صوراً مؤثرة عن حياة الأسر والسجن فى شعره لسيف الدولة، عاتباً عليه أن يبنى القصور ويلبس الحرير ويركب الخيول بينما هو يعيش فى زنزانة، ويلبس الخيش ويجر القيود:

يا واسعَ الدارِ كيف تُوسعها ... ونَحْنُ فى صَخرةٍ نُزَلْزِلُها

يا ناعمَ الثوبِ كَيْف تُبدله ... ثيابُنا الصوفُ ما نبدلها

يا راكب الخيل لو بصرت بنا ... نَحْمل أقَيادنَا ونَنْقلها

غير أن أكثر ما كان يؤلم أبا فراس فى أسره وسجنه هو غيابه عن أمه العجوز فى قرية "منبج" بجوار حلب، هذه الأم التى لم يكن لها من أحد إلا ولدها وفارسها وحبيبها الذى وقع أسيراً، فبكته حتى كادت تبيض عيناها من الحزن، وذوى عودها، لكنها كانت تتمسك ببقية الحياة رجاء أن تقر عينها برؤية عودة ابنها الأسير،

وكانت تخرج لكى تتنسم رياح القادمين من بلاد الروم لعلهم يحملون أخبارًا عن حبيبها الغائب، وكان البطل الأسير الذى عرف عنه أنه "عصى الدمع سيمته الصبر"، كما قول هو فى قصيدته المشهورة، يمكن أن يصبر عن كل شىء إلا عن فراق هذه الأم العجوز التى كان يكتب إليها وكأنه يكتب إلى محبوبته وليس إلى مجرد أمه. وفى خضم التردد بين الأمل واليأس يتلقى فى سجنه الخبر الذى يقصم ظهره، لقد ماتت أمه حزنًا عليه، لقد ماتت "أم الأسير" المكبل وهو غائب لم يستطع أن يخفف عنها ألمًا، ولا أن يعالج جسدًا، ولا أن يطمئن قلبًا، ولم يستطع حتى أن يسبل جفنًا لها لحظة الوداع الأخير وانطلق الشاعر الأسير الحزين يكتب هذه المرثية الهادئة المريرة التى تكاد تختلف نبرتها عن كل المراثى. إن الأنين الذى يتردد فى فاتحة القصيدة، وكأنه رد فعل طبيعى للجسد، يتمثل فى اللجوء إلى فن التكرار المحكم، إنه تكرار على مستويين، مستوى رباعى تتردد خلاله عبارة "أيا أم الأسير" بكل دلالتها فى شكل نشيج متقطع فى الأبيات الأربعة، وكأنها تعلن عن بؤرة المرارة، للأسد المقيد العاجز عن الاقتراب من أحب الناس إليه وعن قمة الفقد لضياع قمة الحب وليس هناك إلا طلب الغيث الذى يسقى التربة الطاهرة، وهذا الطلب الأخير يتكرر ثلاث مرات فقط وكأنه يترك درجة خالية يصعد عليها البناء الهرمى للقصيدة، وقد يلاحظ أن هذا التكرار فى ذاته يشكل ما يمكن أن يسمى بالنغمة الثابتة فى لحن الافتتاح والتى تقابلها نغمة متغيرة فى نفس لحن الافتتاح فى الأشطر الأخيرة، وكأن الأحداث تتحرك لكن الحزن ثابت، غير أن هذه الأحداث المتحركة تلتقى جميعًا مع الابن الحزين فى بؤرة واحدة هى "الحيرة" حتى أن الغيث "يمر لا يقيم ولا يسير" وحتى أن البشير المتخيل الذى سوف يحمل نبأ الإفراج عنه يومًا "تحير" فلم يعرف لمن يلقى النبأ السار.

إن "التكرار" يعود مرة أخرى فى شكل رباعى أيضًا عندما يهتف الابن الحزين بالكائنات كلها لكى تشاركه فى البكاء على أمه، فالأيام التى صامتها وتحملت الصبر فيها وقد اشتدت حرارة الهجير فلم تستجب لقسوة الظمأ فتبل ريقها، هذه الأيام تبكى الصائمة الصابرة فى صمت، والليالى التى قامتها عابدة متبتلة وأجهدت جسدها النحيل

فلم تستجب لإغراء الفراش بالراحة حتى طلع الفجر، هذه الليالى تبكى القائمة المتبتلة فى صمت، والمضطهدون الذين أجارتهم هذه الأم القوية حين عز المجيرون، والمساكين اللذين أغاثتهم وربما لم يكن لديها ما تدخره لنفسها سوى ما قدمته، هؤلاء جميعًا يبكون أمومتها الشجاعة البارة.

ولكن إذا كانت النغمة المكررة قد وسعت من دائرة الأمومة ودائرة البنوة ودائرة البكاء، فإن الابن الحزين يعود لكى يحكم الدائرة من جديد حول نفسه، وحبه وحزنه، وهو يعود أيضًا من خلال اللجوء إلى وسيلة "التكرار" الثلاثية هذه المرة، فيهتف فى صدر ثلاثة أبيات متتالية "يا أماه" إن الصوت يرتفع هنا بالقياس إلى الصوت القصير الخافت الذى حمله التكرار الأول "يا أم الأسير" وكان غليان الحزن قد بلغ مداه، والرحلة التى يخوضها الشاعر فى هذا المقطع، رحلة داخلية بعكس الرحلة الخارجية فى المقطع الأول، لقد كانت الصور هناك تستمد من الغيث المحلق فى السماء، والأسير المقيد فى السجن والهاتف البشير الذى يحمل الخبر، لكن الصور هنا تستمد من الهم الذى تطوى عليه الصُدور، والسر الذى تغلق عليه القلوب، والبشرى التى تتفاعل داخل نفس الأم فتنفخ فى جذوة الأمل الذاوية حتى تصير نارًا ودفئًا.

إن الشاعر يلجأ مرة أخرى إلى التكرار الثلاثى فى نهاية القصيدة لكنه هذه المرة لا يكرر الكلمات وإنما يكرر الأداة، أدة الاستفهام التى تسبق البيت الأخير، وهى أبيات تعلو فيها نغمة "الحيرة" التى كان المقطع الأول قد عكسها على الشاعر الحزين، وعلى السحاب الحائر، وعلى البشير الذى لا يعرف لمن يلقى بالخبر السار، إن الحيرة هذه المرة، ترتد إلى الابن وحده، فهو الذى لا يعلم لمن يشكو ومن يناجى إذا ضاقت الصدور بما فيها، وممن يطلب الدعاء الذى يحميه فى حله وترحاله، بأى قوة يستعين على الدهر، وبأى وجه صبوح يحمل التفاؤل فى مسعاه.

إنها النغمة التى تجمع بين الإجلال والحزن والحب، وهى التى كانت قد جعلت الابن المحب، يريد أن يتزين ويعتنى بنفسه ويطلق شعوره وذوائبه حتى يبدو جميلاً

فى عين أمه، وهى نفسها التى تجعله الآن يتطلع إلى سرعة الرحيل ليصير إلى ما صارت إليه ويلتقى معها تحت التراب، وهى النبوءة التى ما لبثت أن تحققت، فقد لحق أبو فراس بأمه الحبيبة بعد شهور قليلة وبعد عودته من الأسر وترك لنا جملة من القصائد تعد فى صدارة روائع الشعر العربى القديم.

* * *



درجات امتزاج العناصر الأولى
فى غــزل العقـــاد



تحتاج النظرية النقدية الحديثة، وملامح الأجناس الأدبية فى إطارها، إلى مراجعة بين الحين والحين، فى محاولة للوقوف على سمات التطور الذى لحق بمسيرة الأدب العربى خلال القرن الذى نستشرف الآن نهايته، والذى يعد دون شك من أغنى القرون فى مسيرة هذا الأدب، حيث صبت خلاله مياه كثيرة فى القنوات، وهبت نسائم مختلفة من أنحاء متفرقة، وألقيت أضواء كثيرة على الماضى ساعدت على اكتشاف جوانب منه، وتشبث فريق بها، وتردد آخرون إزاءها، على حين تركزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة فى الزمن الآنى أو القادم، وخلع كل ذلك آثاره على النتاج الأدبى تنظيرًا وإبداعًا.

ولا شك أن نظرية الشعر التى كانت من أكثر النظريات التى حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والإبداع معًا – على الأقل فى النصف الأول من هذا القرن – ما تزال تشهد مزيداً من هذا النشاط، وتشهد فى إطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحيانًا واضحة بين بعض حلقاتها، وتغمض هذه الصلة أو تختفى فى حلقات أخرى، بما يعود أثره على ملامح النظرية التى يسعى كل أدب حى نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه وناقديه وقارئيه معًا.

وربما كانت العودة إلى مناقشة جوانب من إبداع الرواد واحدة من الوسائل التى تعين على الوصول إلى الهدف الذى أشرنا إليه من خلال محاولة الفهم والاكتشاف، ومراجعة مقولات استقرت فى الأذهان وكادت أن تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربى الحديث، مع أنها فى حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة.

ولعل إنتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة فى هذا الإطار، لأنه إنتاج غنى على مستوى الكم والكيف وهو كذلك إنتاج مشفوع بتصور نقدى - يكاد يصل إلى حد النظرية فى مجال الشعر خاصة - طرحه صاحبه فى مجال الكتابة النثرية، مناقشة لأعمال إبداعية أخرى، أو تأصيلاً لأفكار نظرية، ومن ثم فهذا الإنتاج فى ذاته صالح لأن يكون مجالاً لدراسات مقارنة بين التصور النظرى والإبداع التطبيقى، ثم إنه إنتاج كان وما يزال مثيرًا للنقاش سواء فى حياة صاحبه التى اتسمت بالحركة الفكرية المتصلة والحادة أحيانًا، وانتعاش الآراء المتقابلة فى مناخ اعتبر موجة مدٍّ واعدة فى تاريخ الفكر العربى المعاصر، أو بعد مماته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لآثار الرواد.

غير أنه ربما يلاحظ بالنسبة للمناقشات التى دارت حول شعر العقاد خاصة، أنها مناقشات لم تخل فى كثير من الأحايين من آثار الانتصار له أو عليه، وما يتبع ذلك عادة من رجحان كفة «الحكم» على كفة «التحليل» وهما خطوتان فى النقد الأدبى يميل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولويات بينهما بحيث يأتى التحليل أولاً ويتبعه الحكم، إذا جاء، فى صوت يشف أكثر مما يصرح.

ولعل من آثار ذلك أن عد شعر العقاد عند بعض النقاد شعرًا يمثل قمة التجديد، ويمكن أن يحمل وحده عبء نصف التجديد الذى تم فى الثلث الأول من هذا القرن[٦٥] على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد «من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم فى فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر»[٦٦] ويرى غيرهم أنه رغم محاربته لمدرسة شوقى ظل يدور فى إطارها فى النهاية[٦٧].

بل إنه ربما تتباين الآراء حول قصيدة واحدة للعقاد. مثل قصيدة «ترجمة شيطان» فتضعها بعض الآراء النقدية فى صدارة الإنتاج الشعرى العربى فى أوائل القرن[٦٨] على حين يرى آخرون أنها ليست سوى تجديف صيغ فى لغة جافة غامضة[٦٩].

ونحن لا نريد أن نقلل من قيمة هذه الآراء، فقد جاءت فى سياق دراسات أخصبت النظرية الشعرية فى النقد العربى الحديث، ولكننا نريد أن نقف أمام قطاع واحد من

قطاعات الإنتاج الشعرى عند العقاد، وهو «شعر الغزل» بحسبانه واحداً من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد، ونعيد قراءة الملامح العامة فى إطار يتوخى التحليل ولا يتعجل الحكم.

كانت تجربة العقاد الشعرية فى مجملها حرية بأن تثير كثيراً من التساؤلات لأنها بدت «جديدة» أيا كان معنى الجدة، ولأنها حاولت أن تطرح من الأسئلة – من خلال النظر أو التطبيق – ما لم يكن يطرح من قبل، أو ما كان يطرح على استحياء، وربما كان السؤال الرئيسى الذى طرحته، هو نفس السؤال الذى شغل به شعراء ونقاد أوروبا فى القرن التاسع عشر منذ حدث الاقتراب الشديد بين فروع المعرفة، وتحسست ألوان الإبداع الفنى والدراسات الإنسانية من جديد موقعها على خريطة «الفائدة» لا على طريقة أفلاطون فى الجمهورية فى السؤال عن قيمة فائدة الشعراء بالقياس إلى فائدة الحراس فى جمهوريته. وهو السؤال الذى أخرج الشعراء أو كاد من بؤرة المجتمع، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرنسى لوتر يامون الذى تساءل قبل أن ينهى عمره القصير عام ١٨٧٠: «لقد عرفت أن هناك فلسفة وراء العلم، فهل هناك فلسفة وراء الشعر؟»[٧٠] وهو سؤال عقب عليه الناقد الفرنسى رولاند دى رينفيل فى مطلع النصف الثانى من هذا القرن بأنه ما زال سؤالاً وارداً، وتساءل بدوره: «هل يعنى هذا أن الشعر ليس إلا نشاطاً «مجانياً». تحلى به الأنشطة الأخرى، دون أن يكن له حق القدرة فى أن يطمح فى إضافة شىء، وهل ينبغى أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام فى المشكلة الأزلية للمعرفة؟» ويضيف قائلاً: إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك، نحتفظ بها نحن عادة لكى نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا، وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها، لكى ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير، ولدت افتراضات خاطئة حول ضمور بذوره فيه، لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها[٧١].

ولعل الفارق الرئيسى بين هدف سؤال أفلاطون، وسؤال لوتر يامون أن الأول حاول أن يضع الشعراء على هامش «الفائدة»، بينما حاول الثانى أن يدفع بهم إلى قلب «المعرفة».

هذه القضية العامة التى شغلت جيل الشعراء والنقاد الأوروبيين فى القرنين التاسع عشر والعشرين، والتى زادها توهجاً ظهور مذاهب أدبية كالمذهب الطبيعى تقترب بالعمل الأدبى من روح العلم، وزادتها تطلعاً اكتشافات مذهلة فى فروع المعرفة الإنسانية القريبة من الأدب مثل علم النفس وكذلك علم اللغة، بالإضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت بيف (١٨٠٤-١٨٦٩) وهيبوليت تين (١٨٢٨-١٨٦٣) وبرونتيير (١٨٤٩-١٩٠٦)[٧٢]. ولا شك أن هذه المحاولات كانت تتردد أصداؤها بين الآداب الفرنسية والإنجليزية والألمانية وتشكل فى مجملها ما يمكن أن يسمى «روح الأدب فى أوروبا» فى القرن التاسع عشر، وهى الروح التى استفاد منها العقاد القارئ النهم للثقافة الأوروبية فى شبابه المبكر، ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الإشارة إلى أعلام الفكر الأوروبى الذين اهتم بهم العقاد فى مقالاته المبكرة، والتى جمعت فى كتب لاحقة، ففى كتاب «ساعات بين الكتب» الذى نشر فى القاهرة فى جزأين سنة ١٩٢٩، سنة ١٩٤٥ والذى كانت مقالاته قد بدأ نشرها فى صحيفة عكاظ سنة ١٩١٦[٧٣]، فى هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لإنتاج سبع وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوروبيين من أمثال جوستاف لوبون، وأناتول فرانس، وشكسبير، ووردذورث وأينشتين وبتهوفن وبرناردشو، وبودلير، وليوناردو دافنشى... إلخ. كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم فى هذه الفترة المبكرة نسبياً من العمر، ولكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها فى شكل مباشر، وتلك كانت إحدى مزاياه[٧٤]، وإنما كانت تتشربها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى فى التراث العربى كانت بدورها غزيرة، وبآرائه الشخصية التى تجعل هذه القراءات تئول إليه وتختلط بنسيجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم، وفقاً لعبارات العقاد المشهورة فى التشبيه الشعرى فى الديوان[٧٥].

ومن ثم فقد خرج العقاد بتصور نظرى فى الشعر قدمه فى مواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه، وحظى هذا التصور باهتمام كبير، ولا نريد أن نعود إلى هذا التصور إلا فى أقل الحدود التى تساعد على فهم أوضح للقصيدة الغزلية عند العقاد، ولا شك أن أشهر دعائم النظرية، وهو فى الوقت نفسه أكثرها التصاقاً بما نحن بصدده، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيراً عن ذات متميزة الشاعر، لا تتشابه مع غيرها من ذوات الشعراء لمجرد تشابه النتاج الشعرى فى الأوزان والقوافى والمعجم والصور، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره فى مصر، أنه لا يرى بينهم «تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التى نراها فى آداب الأمم الشاعرة من الغربيين.. ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير، وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة أو لكل منهم شاعرية مميزة»[٧٦].

وهو يحدد فى موقف آخر مفهومه لدور الشاعر المعاصر فى مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم: «إنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه فى القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة).. وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية، فإن نشوء الشاعر الحر فى التعبير عن ذات نفسه، والإعراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة، ففى بادئ الأمر تسرى دعوة الحرية القومية إذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل إنسان فى هذه الفترة وإذ تراهم فى روح شعرهم المجمل أمثلة متشابهة قلما يتميز فيهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير.. حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأفراد الذين لا يعرفون لهم استقلالاً عن الجماعة.. فيتفاوت الشعراء فى الأذواق والموضوعات وطرائق التناول والإحساس بالطبيعة والحياة، فيرى المطلع (على شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منها على مرآة تختلف من سائر المرايا فى التصوير والتلوين»[٧٧].

ولا شك أن هذا المبدأ يمثل محوراً رئيسياً فى نظرية العقاد الشعرية كلها سواء فى كتاباته النقدية، أو فى دراسته التطبيقية على شعراء آخرين، أو فى إبداعه الشعرى الذى حاول فيه أن يكون شاعراً «ذاتياً» يرسم شعره صورة لعالمه الخاص، فى مقابل نموذج الشاعر «الغيرى» الذى كان شوقى يمثل نموذجه الأمثل فى هذا العصر، وهو النموذج الذى كان هدفاً مباشراً لحملات العقاد النقدية فى فترة ممتدة من حياته.

ومن خلال مفهوم «العالم الخاص» للشعر، الذى كان يسعى فيما يسعى إليه عند النقاد الأوروبيين من دعاة الروح الجديدة في الأدب، إلى أن يساعد الشعر فى اكتشافات الذات الإنسانية مساعدة لا تقل عن إسهام العلم فى هذا المجال، وأن يساعد، من بعض الزوايا، على تجسيد مبادئ الثورة الاجتماعية التى كانت الثورة الفرنسية قد شغلت بها أوروبا والعالم الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر، وكان الرومانتيكيون قد جسدوا الجانب الأدبى من الطوفان السياسى والاجتماعى الذى أتت به هذه الثورة، ومن ثم فلا غرابة فى أن يعود بعض ناقدى العقاد بجذور اتجاهه هذا – كلياً أو جزئياً – إلى أصول مشابهة نظرية وتطبيقية عند الرومانتيكيين الإنجليز، وعلى نحو خاص عند وردذورث[٧٨] أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل فى مختارات «فرانسيى بالجريف» من الشعر الإنجليزى والتى سماها «الكنز الذهبى» وكانت «مجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصى، ولم يفسح فيها جامعها مجالاً للشعر الموضوعى»[٧٩]، وعلى كل حال فقد تغيرت خريطة الأولويات فى الموضوعات الشعرية عند العقاد بالقياس إلى الموضوعات التقليدية التى عرفها ديوان الشعر العربى قبله أو عرفها معاصروه، وكان من الطبيعى أن تضمر بعض الموضوعات ذات الطابع الاجتماعى، أو الوطنى بالمعنى المباشر، والموضوعات الاحتفالية (وإن كانت بعض هذه الموضوعات قد عادت مرة أخرى فى دواوين العقاد الأخيرة مصحوبة بتفسير نظرى مؤداه أن المدح عن اقتناع ليس عيباً وإنما العيب فى التقليد)[٨٠]، وكان من الطبيعى فى مقابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الذاتية مكاناً بارزاً، وأن يكون شيوعها عند الشعراء الآخرين دليلاً على اقتناعهم بالمذهب الجديد، وتقليدهم له،

ومن هذه الناحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانة متميزة، فسوف تظل واحدة من النقاط التى يقبلها الاتجاه القديم، ويتمسك بها وينميها الاتجاه الحديث، ولكن مع بعض الفوارق التى تتعلق بنوع المشاعر المستعارة أو المنبثقة من ذات الشاعر، ووظيفة الغزل الاستقلالية أو التمهيدية، وقيمة الصورة المبتكرة أو المقلدة، ودور اللغة «الجميلة» الرئيسى أو الثانوى، ثم دور العناصر النفسية الأخرى، كالفكر، والشعور الحال أو المستحضر، ودور عناصر الجمال الثابتة فى الكون مثل عناصر الطبيعة، وعناصر الطير وعناصر الحيوان، والخمر، ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضها وهو ما ندعوه «بالعناصر الأولى» فى محاولة خلق «قصيدة غزلية ناجحة»، عندما يتم إحكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها، «وقصيدة دون ذلك» عندما يحدث خلل فى عملية المزج الحيوية تلك فى نفس الشاعر أو على قلمه، وهو ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقيًا فى القصيدة الغزلية.

ولنسجل أولاً أن العقاد واحد من «فحول» شعراء الغزل فى الأدب العربى، إذا أخذنا بالمقياس الكمى وحده، وهو مقياس قد تكون أرقامه الإحصائية مفاجأة لمن يأخذون بالفكرة الشائعة عن جفوة العقاد، وصلابته، وخشونته فى الحوار، وعدائه للمرأة، وهى كلها أفكار شاعت على الأقل لدى المثقف العام، وتسربت فى بعض الأحايين إلى أقلام بعض المتخصصين، وأثرت دون شك على اتجاه القارئ العادى الباحث عن المتعة من وراء قراءة فى قصيدة غزلية فى نتاج الشعراء العرب المحدثين، فلا شك أن بصر هذا القارئ إذا امتد إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقرأ لشعراء الغزل فيه[٨١] فقد يبحث عن صالح جودت، وأحمد رامى، أو إبراهيم ناجى، أو على محمود طه، أو الهمشرى، أو الصيرفى، وقد يصعد إلى خليل مطران أو أحمد شوقى، وقد تروقه غنائيات جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى، لكنه قد يطلب عند العقاد أشياء أخرى «نافعة» فى الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى فى الشعر، دون أن يمتد طموحه فى الوهلة الأولى إلى أنه من أكثر شعراء الغزل المعاصرين إنتاجًا.

وربما تغيرت الفكرة الأولى، بعد إلقاء نظرة «كمية» عابرة عن مجمل إنتاج العقاد الشعرى ومكانة القصيدة الغزلية فيه، فلقد أصدر العقاد تسعة دواوين شعرية، صدرت ما بين عام ١٩١٦ أى عندما كان عمره سبعة وعشرين عامًا حيث أصدر ديوان يقظة الصباح، وعام ١٩٥٠ عندما كان عمره واحداً وستين عامًا وأصدر بعد الأعاصير. ولقد صدر بعد هذا التاريخ ديوانان آخران هما «ديوان من دواوين» الذى صدر سنة ١٩٥٨، وديوان «ما بعد البعد» الذى صدر بعد وفاته ١٩٦٧، ولكن الدواوين التسعة الأولى هى التى تمثل النتاج الشعرى للعقاد وما ورد فى الديوانين التاليين يعد استكمالاً وتأكيداً للاتجاهات الواردة فيها.

ويلاحظ أن القصيدة الغزلية لم تختف من دواوين العقاد فى فترات عمره المختلفة، بل إنه فى مقدمة ديوانه «أعاصير مغرب» الذى طبعه فى الثالثة والخمسين من عمره يؤكد على إعجابه بتجربة الشاعر الإنجليزى هاردى الذى كتب غزليات رائعة بين السبعين والثمانين من عمره ويقول العقاد: «إننى كنت أرى فى زمن الفتوة أن الشعور والتعبير لا ينتهيان بانتهاء الشباب، ومتى بقى الشعور والتعبير فماذا الذى فنى من مادة الغزل والغناء»(٨٢).

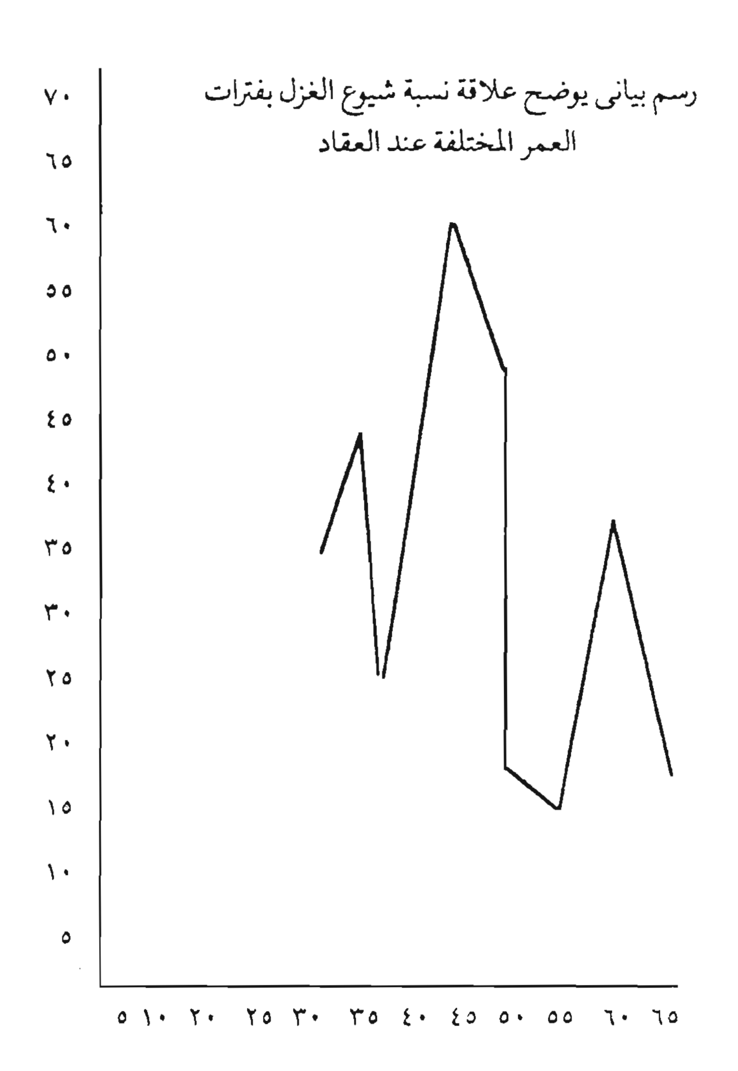
والجدول الإحصائى التالى يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

نسبة الشعر الغزلى فى دواوين العقاد

الديوان	سنة الطبع	عمر الشاعر	مجمل عدد القصائد	عدد قصائد الغزل	مجمل عدد الأبيات	عدد أبيات الغزل	النسبة المئوية لعدد القصائد	النسبة المئوية لعدد الأبيات	نسبة الفروق
يقظة الصباح	١٩١٦	٢٧	١٤٠	٣٧	١٨٥٣	٦١٨	٢٦,٤٢	٣٣,٣٥	٪٦,٩٣
وهج الظهيرة	١٩١٧	٢٨	٤١	٢٤	١٠٠٣	٥٢٠	٥٨,٥٣	٥١,٨٤	٪٦,٦٩-
أشباح الأصيل	١٩٢١	٣٢	٤٦	١٢	١١٥٦	٢٠١	٢٦,٠٨	١٩,٠٣	٪٧,٣٥-
أشجان الليل	١٩٢٨	٣٩	١٠٣	٧٠	١١٩٠	٦٢٤	٦٧,٩٦	٢٥,٤٣	٪١٥,٥-
هدية الكروان	١٩٣٣	٤٤	١٠٣	٦٠	١٢٤١	٢٩٥	٥٨,٢٥	٢,٧٧	٪٤,٤٨-
وحى الأربعين	١٩٣٣	٤٤	١٢٦	٣١	١٢٠٧	٢٣٨	٢٤,٦٠	١٩,٧١	٪٤,٨٩-
عابر سبيل	١٩٣٧	٤٨	٩٤	١٦	١١٣٩	١٤٠	١٧,٠٢	١٢,٢٩	٪٤,٧٣-
أعاصير مغرب	١٩٤٣	٥٣	٩٧	٤٩	١٤٤٥	٥١٠	٥,٥١	٣٥,٢٩	٪١٥,٢٢-
بعد الأعاصير	١٩٥٠	٦١	٨٦	١٩	١٣٧٧	٢٠٤	٢٢,٠٩	١٤,٨١	٪٧,٢٨-
نسبة الغزل فى مجمل القصائد والأبيات			٨٣٦	٣٠٨	١١٦١١	٣٣٥٠	٣٨,٠٣	٢٨,٨٥	٪٩,١٨-

عمر الشاعر

النسبة المئوية للغزل



ويمكن أن نطرح حول هذا الجدول وحول الرسم البياني الموضح التفسيرات التالية :

١- تم إجراء الإحصاء أولاً بطريقة عد القصائد عامة، وتلك التى تنتمى إلى حقل الدراسة (الغزل) ثم أضيف إلى ذلك إحصاء تال اعتمد على عدد الأبيات، لتحقيق مزيد من الدقة انطلاقًا من حقيقة تفاوت القصيدة عند العقاد بين المطولة التى قد تتجاوز المائة بيت، والمتوسطة التى قد تدور حول رقم الثلاثين صعوداً وهبوطًا، والمقطوعة القصيرة التى قد تصل إلى البيتين، والتى تشيع فى القصيدة الغزلية عنده فى بعض المراحل، كما يتضح من المقارنة بين نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق.

٢- النسبة العامة للقصيدة الغزلية فى شعر العقاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعًا عنه فى نسبة القصائد ٤,٧٠٪ وانخفاضًا عنه فى نسبة الأبيات بما يقارب (٤,٤٨٪) وهى نسبة لا شك فى ارتفاعها خاصة إذا أدركنا كبر حجم الإنتاج الذى يتشكل من تسعة دواوين، وكأن قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة، وتتلاحق فيه القصائد داخل الصفحة الواحدة دون فواصل بيضاء على المستوى الرأسى، ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدى الذى تملأ كلماته المستوى الأفقى كاملاً دون فراغات بيضاء تذكر، ومعنى ذلك (بلغة الكم) أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تحتل عشرة دواوين كاملة لو أنها طبعت فى شكل الديوان الحديث ذى القطع المتوسط أو الصغير، والمعتمد على استقلال القصائد بصفحات لا تتداخل فيها قصائد أخرى على قدر من الفراغات البيضاء والرسوم.

٣- اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان لآخر، ففى المجلد الأول: ديوان العقاد، الذى ضم الدواوين الأربعة الأولى (يقظة الصباح، وهج الظهيرة، أشباح الأصيل، أشجان الليل) كانت قصائد الغزل منبثة بين القصائد الأخرى، أما فى المجلد الثانى: خمسة دواوين للعقاد، والذى ضم بقية الدواوين، فقد صنفت الدواوين تصنيفًا موضوعيًا ومن ثم فقد تجمعت قصائد الغزل فى كل ديوان على حدة،

وإن كانت قد أخذت مسميات متعددة، فسميت فى هدية الكروان وفى وحى الأربعين «غزل ومناجاة» على حين جاءت فى أعاصير مغرب تحت عنوان «فى النفس» وفى بعد الأعاصير تحت «نجوى» وفى عابر سبيل تحت عنوان «ربيعيات».

٤- تبلغ النسبة حدها الأعلى فى ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للغزليات، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين فى قمة اكتمال الرجولة والتألق فى العقد الثالث من هذا القرن، على حين تتحقق أدنى نسبة فى «عابر سبيل» حيث تشكل نسبة القصائد الغزلية ١٧٪ ونسبة الأبيات حوالى ٢١٪ فقط. ومع ذلك فلا ينبغى استخلاص نتائج كبيرة من هذه النسبة، لأن ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولاً بقضية فنية أخرى، هى قضية «الموضوعات اليومية» وإمكانية معالجة الشعر لها، ومن ثم فينبغى أن نعتبر أن أدنى نسبة غزلية تحققت فى الديوان التالى لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأعاصير الذى طبعه العقاد بعد الستين ومثلت فيه القصيدة الغزلية حوالى ٢٢٪ والأبيات حوالى ١٥٪ وهى نسبة يمكن أن تكون لها دلالة تتوافق مع العمر، رغم محاولات العقاد الذهنية الإشادة بهارْدِى وغزله بعد السبعين، ورغم تفرقته بين الحب والغزل فى مقدمات دواوينه.

٥- التفاوت الذى يوجد بين النسبة المئوية للقصائد والنسبة المئوية للأبيات والذى يبدو واضحًا من جدول نسبة الفروق، تفاوت ذو دلالة، إذ إنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة، أو المقطوعة القصيرة، فكلما زادت النسبة المئوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة الغزلية بالقياس إلى متوسط حجم القصيدة عامة فى الديوان. وهى حالة لم تسجلها الإحصاءات إلا فى الديوان الأول فقط (يقظة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلاً من ربع عدد القصائد عامة، فى حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة العامة لأبيات الديوان، ولعل سبب وجود هذه الظاهرة فى هذا الديوان على نحو خاص، وجود القصيدة النونية (الحب الأول) التى عارض بها العقائد ابن الرومى، والتى تجاوزت أبياتها المائة والستين بيتًا فملئت أبياتها نحو عشر الديوان على حين عدت فى إحصاء القصائد، قصيدة واحدة.

غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر فى دواوين العقاد الأخرى، وإنما تكررت الظاهرة المقابلة، والتى تمثلت فى شيوع المقطوعات القصيرة على حساب القصائد المتوسطة أو الطويلة، وقد بلغت هذه الظاهرة ذروتها فى «هدية الكروان» حيث غطت نسبة القصائد ٥٨,٢٥٪ على حين لم تتجاوز نسبة الأبيات ٢٣,٧٧٪ بفارق وصل إلى ٣٤,٤٨٪، وإذا تذكرنا أن هذا الديوان جاء فى فترة القمة فى غزليات العقاد، حيث أتى فى نفس الحلقة الزمنية التى جاء فيها «أشجان الليل» وهو الديوان الذى سجل أعلى رقم فى التردد الإحصائى، وسجل «هدية الكروان» الرقم التالى له، وإذا تذكرنا أن هذين الديوانين يحتلان أيضًا المركزين الأولين - مع تبادلهما للمواقع - فى قائمة أخرى هى قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع المقطوعة القصيرة، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التالية فى اتساع الفارق بين النسبة المئوية لعدد القصائد، والنسبة المئوية لعدد الأبيات، فتنقص النسبة الثانية عن الأولى ١٥,٥٣٪، إذا تذكرنا هذا كله، أدركنا مدى قدرة المقطوعة الغزلية القصيرة على حمل الرسالة العاطفية المكثفة فى الفترة التى بلغت فيها القدرة الغزلية قمتها، ومن هنا فإننا كثيراً ما نلتقى فى هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المركزة[٨٣]:

أراك ثرثارة فى غير سابقة ... فهات ما شئت قالا منك أو قيلا
ما أحسن اللغو من ثغر نقبله ... إن زاد لغوا لنا زدناه تقبيلا

أو فى مثل قوله:

رجائى بأن ألقاك بدد وحشتى ... فكيف إذا أمسيت أنت مؤانسى
أراك فتنجاب الوساوس كلها ... وأنت إذا ما غبت كل وساوسى

أو قوله:

إذا ساءت الدنيا ففى الحب مهرب ... وتحسن دنيا من أحاط به الحب
فبالحب تدرى الحسن والقبح عندها ... وفى الحب علم لا تعلمه الكتب

٦- حاولنا أن نستعيض بهذا المنهج الإحصائى الكمى، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء إليه أحيانًا، وهو المتصل بملاحظة الجانب الواقعى فى القصائد الغزلية، وما يتبعه من إثارة «العلاقات» الخاصة للعقاد مما قد يفيد جوانب أخرى فى البحث غير النقد الأدبى الخالص، وعلى أى حال فقد حظى هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين(٨٤).

إذا كان هذا الاستعراض الكمى قد قادنا إلى نتيجة فحواها أن العقاد شاعر غزل فى كل مراحل حياته، وهى نتيجة تؤكد فى ذاتها محور دعوته التجديدية إلى الاتجاه بالشعر نحو «الذاتية» وهى دعوة ناقشنا جذورها وأصداءها من قبل، فأى نوع من الشعر الغزلى ينسجه العقاد، وإلى أى حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التى أشرنا إليها من قبل؟

إن ضخامة حجم المادة المطروحة للدراسة، تشكل دون شك عائقًا يحول دون تحقيق الرغبة فى إجراء الاستقراء التام للظاهرة، لكن الدراسات المعاصرة تقنع الآن بالاستقراء الناقص، وتنطلق منه لكى تعمم نتائجه، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين مشكلة لهذه عندما بدأ فى محاولة استخراج «نظرية للخصائص العليا للغة الشعر» فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين «هوميير» و «مالارميه» فى العصرين الإغريقى والحديث، ثم حدد دائرة طموحه فقال «يمكن أن يكون المرء أكثر تواضعًا ويعتمد على حقل أكثر تحديدًا، مثل «الشعر الكبير» للقرن التاسع عشر ممثلاً فى هيجو ونرفال وبودلير ورامبو ومالارميه وأبوللونير، بل إنه يمكن للدارس أن يحدد نفسه أكثر ويتخذ مجال بحثه، ديوان «أزهار الشر» فقط وهو نص يتداول شعريًا منذ قرن ونصف باعتباره حدثًا فريدًا لذلك اللون من الحب الذى يسمى القراءة الشعرية، وإذا كانت هناك نظرية تضع فى الاعتبار شاعرية ذلك النص، فكيف يمكن أن نعتقد أنها يمكن أن تفلت منها نظرية الشعر عامة ثم ينتهى الناقد إلى هذه الجملة التى هى محور اهتمامنا فيقول: «بل إننى اعترفت أننى كنت مشدودًا لأن أجرى الدراسة

التحليلية انطلاقًا من بيت شعرى واحد، وفى هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الذكريات لمالارميه».

والصمت القاحل، والليل الثقيل

لكن علينا أن نعرف كيف نقاوم رغبة كهذه[٨٥].

وسنقاوم بدورنا الرغبة فى الإيجاز الشديد ونختار بعض النماذج التى تمثل شعر المقطوعة المركزة باتجاهاتها المختلفة، وكذلك شعر القصيدة المطولة التى تتشابك فيها العناصر المتباعدة فى محاولة تكوين مزيج متحد المذاق.

وربما يحسن أن نلتقى فى البدء بعض النسمات الرقيقة التى تهب من مقطوعات قصيرة شأنها أن تثير من الإعجاب المشترك، أكثر مما تثير من الجدل المتبادل، يقول العقاد فى ديوان أشجان الليل من مقطوعة بعنوان: «نبئينى».

يا رجائى وسلوتى وعزائى   وأليفى إذا اجتوانى الأليف

نبئينى فلست أعلم ماذا   منك قلبى بحسنه مشغوف

كل حسن أراك أكبر منه   إن معناك تالد وطريف

لست أهواك للجمال وإن كان   جميلاً ذاك المحيا العفيف

لست أهواك للذكاء وإن كان   ذكاء يذكى النهى ويشوف

لست أهواك للدلال وإن كان   ظريفا يصبو إليه الظريف

لست أهواك للخصال وإن رف   علينا منهن ظل وريف

لست أهواك للرشاقة والرقة   والأنس وهو شتى صنوف

أنا أهواك أنت أنت فلا شىء   سوى أنت بالفؤاد يطيف

إن حبًا يا قلب ليس بمنسيك   جمال الجميل حب ضعيف

ولا شك أن المرء لا يستطيع أن يفلت من أسر الجمال الشعرى البسيط الخلاب فى هذه المقطوعة، فإذا ما عاد يتساءل عن أسباب هذا الجمال، فربما وجد نفسه فى حيرة لا تقل عن حيرة المحب فى ذلك النص أمام الجمال الأنثوى الآسر، لكن عناصر البناء الأولى للقصيدة ربما تقود خطانا قليلاً نحو استكشاف بعض منابع الرائحة الزكية التى تهب من الغابة الغامضة.

موسيقى القصيدة تنتمى إلى بحر الحفيف، وهو بحر عرف بنغمه الغنائى حتى أطلق عليه «البحر الغنائى» وكثر مجئ القصائد الغزلية عليه، بل إن بعض شعراء الغزل فى العصر الحديث - مثل أحمد رامى - كاد أن يوقف نتاجه الشعرى كله على ذلك البحر، ولا يعنى ذلك بالضرورة أن كل ما يِجيء على نغم الخفيف يكون له ذاك الإيقاع الآسر، ولكن موسيقى البحر تهب نفسها لمن يستطيع توليد النغم منها، أما القافية المضمومة، فقد أضافت بعداً آخر، وجعلت الشاطئ الذى تنكسر عليه موجة البيت رمليًا ناعمًا متدرجًا لا نحس معه ما نحسه مع القافية الساكنة أحيانا من قسوة ارتطام الموج بالصخر، ولا ما نحسه مع بعض الحروف الأخيرة من صوت دخول الموج فى فجوات غائرة، وإنما تبدو الفاء وهى المحطة الأخيرة فى سلم الحروف تنبعث من الشفتين المضمومتين وكأنهما ترسلان قبلة مع كل قافية لذلك المحبوب المحير، وبما يزيد من استراحة القافية وهدوئها هناك ذاك الحرف الذى يسميه العروضيون «بالردف» وهو وجود حرف من حروف المد الألف أو الياء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة، والقصيدة هنا تزاوج بين الواو والياء فى الردف، لكن أهمية هذا الحرف تكمن فى أنه يعطى استراحة للنفس قبل أن يستقر على مرفأ القافية، وكأن هذا النفس الطويل هو زفرة المحب قبل أن يمنح قبلة الفاء المضمومة.

غير أن حرف المد الذى أعطى هذه الراحة المنشودة لا يتمثل فى الإرداف فقط وإنما يبثه الشاعر عبر المقاطع وكأنه يتذوق حلاوة الكلمة قبل أن يخرجها من فيه، ولننظر إلى البيت الأول:

يا رجــائى وسلوتى وعــزائى   وأليــفى إذا اجــتــوانى الأليف

فسوف نجد فيه وحده ثمانية حروف من حروف المد تتراوح بين الألف والياء وهو كم من الحروف اللينة يجعل البيت غنائيًا بطبعه، ولا يقف شيوع هذه الحروف اللينة عند البيت الأول وإنما يمتد إلى كل أبيات المقطوعة فيتراوح عدد الحروف اللينة فى كل بيت بين سبعة حروف وأربعة، ولا يظن أحد أن طبيعة البحر هى التى تفرض هذا الخيار على الشاعر، فالبحر فى صورته العروضية:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

يحتوى للوهلة الأولى على أربعة من حروف اللين، لكن هذه الحروف يمكن أن تتحول إلى حروف ساكنة معادلة لها. فحرف المد والحرف الساكن يتعادلان فى الميزان العروضى، وبالمثل فإن أمام الشاعر فى نفس الوزن عشرة حروف ساكنة يمكن أن يحول ما يشاء منها إلى حروف لين، فالبحر إذن فى صورته الخام يعطى أربع عشرة إمكانية للخيار بين حروف اللين والحروف الساكنة على امتداد البيت، ويترك الخيار لنفس الشاعر لتطويعها حسب الموقف. وإذا ما انتقلنا من البناء الموسيقى للمقطوعة إلى بنائها اللغوى لنستشف بعضًا من أسراره، لاحظنا فى البداية وجود هذه «الخدعة المحببة» فى القصيدة العربية، والتى أصبحت واحدة من تقاليدها، ونعنى بها خدعة «المراوغة» بين ظهور الصوت الواحد «المونولوج» أو الصوتين المتحاورين «الديالوج» وما يمكن أن يضفيه كل من الطريقتين من ظلال خاصة على الموقف، فأين موقع المقطوعة التى معنا من هذين المحورين؟

إن حرف النداء فى بداية البيت الأول، وفعل الأمر فى بداية البيت الثانى يعطيان إحساسًا بوجود «أنثى» يوجه إليها النداء والخطاب وذلك يدخل بالقصيدة فى محور «الديالوج» وقد نكشتف «المراوغة» فيما بعد، لكن علينا أن نتوقف الآن قليلاً، أمام هذا المحور، وأمام الوسيلتين اللغويتين المتبعتين لتجسيده فى القصيدة العربية وهما وسيلتا النداء والأمر.

والواقع أن هاتين الأداتين معروفتان فى القصيدة العربية منذ عهد امرئ القيس، فقد كانت القصيدة تبدأ قائلة «قفا نبك» أو «يا صاحبى» وهى من ثم تحول صوت

الشاعر المفرد إلى حوار مشترك، لكن بعض القصائد يمكن أن تتخذ من هذا المطلع مجرد تكأة فنية لا يلبث الشاعر أن يتخطاه إلى صوته المفرد، وبعضها يتريث أمام هذه الوسيلة قليلاً حتى يصبح «الآخر» المنادى أو المرجو، مجرد «خيال ظل» يتم الانطلاق منه إلى القصيدة وإنما يتحول إلى «شخص من لحم ودم» وإلى كائن له خصوصيته التى يبنى عليها محور القصيدة، وهذا هو ما لجأت إليه المقطوعة التى بين أيدينا، فلقد ألبست هذا المنادى مجموعة من الصفات المتتابعة، فهو رجاء، وسلوى وعزاء، وأليف، وهى صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات «العامة» التى يمكن أن تنطلق من «المرسل» دون أن يحس بها «المستقبل» مثل صفات الجميل، الفاتن، الساحر،.. إلخ، ولكنها صفات يتطلب تحقيقها، تجاوبًا بين «المرسل» و«المستقبل» فليس هناك إحساس بصفة مثل «أليف» من جانب واحد.

ومع أن هذا «الآخر» يتجسد تجسدًا حيًا فى مطلع القصيدة، فسوف يختفى بعد ذلك، فلن نسمع فى الواقع إلا صوت الشاعر، وهى لن تنبئه بشىء، ومع ذلك فلن تختفى اختفاء كليًا، فسوف يظل ضمير المخاطبة المؤنثة فى مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، يدعو الغائب الحاضر ويحاوره، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعرى، التى يهدم من خلالها قانون الخطاب النثرى فى الإرسال والاستقبال، وتتداخل ماهيات الانفراد والازدواج تداخل ألوان الطيف.

ومحور القصيدة الذى تدور حوله هو «الحيرة» وهى نقطة من نقاط الضعف المحببة أمام الأنثى فى لحظة العشق، لأنها تعادل الانبهار وتساوى تعدد المزايا، ومع أن الحيرة «عدم معرفة»، فإنها ليست «جهلاً» أى مع أنها «عدم ضياء» فهمى ليست «ظلامًا» من أجل هذا، فإن البيتين الثانى والثالث فى المقطوعة يطرحان هذا التذبذب السريع بين المحورين، فإذا قال البيت الثانى «لست أعلم» بصيغة النفى والسلب، عاد البيت الثالث لكى يؤكد بصيغة الإيجاب والإطناب ما نفاه سابقًا: «كل حسن أراك أكبر منه» ومن خلال ذلك يتم اللجوء إلى إثبات الأمور من خلال نفيها، وتلك خاصية أخرى من خواص الخطاب الشعرى فى اللغة: ألا تسوق المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها

اللغوية المتوقعة، فلا يعنى النفى نفياً ولا الإثبات إثباتاً، ولعل هذا هو ما جعل القصيدة فى الأبيات الخمسة التالية، تفتحها جميعاً بصيغة نفى موحدة «لست أهواك» وهى تريد منها جميعاً أن تصل إلى قمة الإثبات «إننى أهواك» وسوف تستمر صيغة النفى المحيرة حيرة الشاعر نفسه فى التردد لكى تقلب كل البواعث المحتملة للحب فتنفيها، لكنها فى الوقت ذاته تفجر قوة عجيبة فى الحرف «إن» الذى تستخدمه فى الأبيات كلها مسبوقاً بحرف الواو وتالياً لجملة النفى، فإذا بهذه المزايا جميعاً، تبدو وكأنها «مفروغ منها» وكأن المحبوبة بلغت فى كل واحدة منها مفردة شأواً لا يطال ومع ذلك فما تزال الحيرة مستمرة تقلب البواعث على كل الوجوه. فإذا بلغت التساؤلات مداها فإن الصوت «الآخر» لن يجيب ولكن سيبرز الصوت «الأول» مرة أخرى، لكى يزيح كل موجات النفى المتتالية بموجة إثبات واحدة قوية «أنا أهواك أنت» ولكى يكرر العنصر الذى اهتدى إليه هنا، وقاده إلى الإيجاب بعد أن قادته كل العناصر السابقة إلى السلب «أنا أهواك أنت «أنت» فلا شىء سوى «أنت» وهو عنصر لا يشفى من الحيرة بقدر ما يعلن الاستسلام فى الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقى، تؤكد ضعف المحب وتستكشف فى العنصر اللغوى البسيط «أنت» قوة تجمع كل العناصر الجمالية والفلسفية والعقلية التى ساقها التحليل مجزأة. ثم انتهى منها الواحد بعد الآخر لينتهى إلى الدفء الإنسانى الموحد والخاص، والذى يجيب وحده على كل التساؤلات.

إن البيت الأخير من المقطوعة، يسوق جملة ما انتهى إليه التأمل فى شكل حكمة أو مبدأ عام، ومن أجل هذا فلعله أضعف أبيات المقطوعة، وكأن الشاعر قد استيقظ من مبدأ الحيرة الذى سيطر عليه وجعله فى منطقة غائمة بين الضوء والظلمة لكى يقول «وجدتها»: «إن حباً يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف» مع أن الشاعر نفسه لم ينس جمال الجميل، فقد بدأ به عد الخصال المميزة: «لست أهواك للجمال، وإن كان جميلاً ذاك المحيا العفيف» ومع ذلك تظل هذه المقطوعة نموذجاً جيداً لمقطوعات قصيرة كثيرة فى ديوان العقاد نجحت فى تصوير لحظة إنسانية من لحظات الحب تصويراً صادقاً، واصطنعت لها اللغة المناسبة ووسائل «التفكير» الشعرى المناسبة، وأهمها أن الحجة الشعرية ليست حجة مباشرة، تصل من المقدمات إلى النتائج بطريقة

منطقية ولكنها حجة «مراوغة» تصطنع النفى لكى تصل إلى الإثبات، وتريك وجه السلب، وإذا بها تنتهى إلى الايجاب، وتجعل الذهن يلف معها فى حركة الذهاب والعودة والالتفاف، فيحدث من خلال هذا كله معنى المتعة الشعرية، لأنه ليس المقصود فى الشعر أن «نصل» إلى الهدف ولكن «كيف» نصل إلى الهدف[٨٦].

من أجل هذا كله فعندما يلجأ الشاعر نفسه إلى منهج الاستدلال النثرى القوى المحكم ويتحرك من لحظة مقدمة معلومة إلى هدف منشود، تجئ قصائده فى مناخ مغاير، حتى ولو أحكم اختيار اللفظ، وانتقى الصورة وأجاد الاستدلال، وهذا هو ما يمكن أن يحس به به المرء عندما يقرأ مقطوعة «ما الحب»؟ من ديوان أشجان الليل[٨٧]، يقول العقاد:

ما الحب؟ ما الحب؟ إلا أنه بدل	من الخلود فما أغلاه من بدل
نزهى به حين يزهى الخالدون بما	نالوه من أبد باق ومن أزل
داموا فلما تقاضينا الدوام لنا	قالوا لنا حسبكم بالحب من أمل
داموا وقد حسدونا فى سعادتهم	على السعادة بين الموت والقبل
داموا وقد منعونا أن نساويهم	إذا عشقنا بشيطان من الخجل
أنشترى الحب بالدنيا وما رحبت	ولا نحب؟ لهذا أبين الفشل

ولا شك أننا نحس بأبين الفشل فى الوصول إلى المناخ الشعرى الذى رسمته المقطوعة السابقة «نبئينى»، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر وخيال ولغة تحتوى هذا كله وتنبع منه، فبدت القصيدة عنصراً واحداً، على عكس ما نرى أمامنا فى مقطع كهذا لا شك أن به كثيراً من العناصر الأولى الجيدة، فهو قد صيغ فى بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط، والتزم قافية مطردة يمكن أن تكون فى ذاتها موضعاً للتأمل، وراوح بين ألوان الجمل البلاغية من إنشائية وخبرية، وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صنيعه فى بناء الجمال الشعرى، واخترق الآفاق فنفذ إلى ما وراء عالم

الشهادة، وخاطب الخالدين وحاورهم، ولكن كل هذه «العناصر الأولى» ظلت عناصر مفككة، لم ينجح الشاعر فى أن يصهرها ويحولها إلى عنصر واحد، ومن ثم لم ينجح فى أن يحول قصيدته إلى جسد حى يبث فيه الروح، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغيبه عن الموات تناسق الأعضاء، أو كالدف البارد تضرب عليه يد الفنان الصناع فلا تترك أصابعه صدى يبعث على الطرب، والشاعر يحس أحيانًا بالهدف الشعرى وقد فر فيلجأ إلى الهوامش النثرية موضحًا، فهو يعقب على بيته القائل:

أنشترى الحب بالدنيا وما رحبت ولا نحب؟ لهذا أبين الفشل

يعقب عليه فى هامش الصفحة قائلاً: «الخالدون لا يحبون لأنهم باقون كاملون، والحب هو وسيلة الفانين إلى البقاء والكمال، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب، فإذا فاتهم النصيبان فهذا حرمان من الأصل ومن العوض، وهذا أبين الفشل».

والتعليق نفسه يثبت أن العناصر الأولى وجدت فى ذهن الشاعر ولكنها استعصت على التلاحم، إن الشعر سبيكة فنية، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر، لكنها لا تتشكل إلا فى درجة حرارة معينة، فإذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها، فلن يغنى عن السبيكة أبدًا جودة المواد الخام ولا كثرتها.

إن المقطوعات الغزلية القصيرة فى ديوان العقاد تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليهما، تبعًا لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص، أو طغيان جانب منها على الآخر، والعقاد فى خلال هذا كله، يتعامل مع وسائل التعبير الشعرى المعتادة، اللغة بمستوياتها المختلفة، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكل مناخ، والرمز بدرجاته المتفاوته، قدرة على الشفافية، أو غموضًا، ثم من وراء هذا كله تقف التجربة المعيشة أو المتخيلة وهى تأتى أحيانًا بعد أن تكون قد اختمرت «وتشعرت» وخلت من ملابسات الواقع المباشر لتقترب من الواقع الفنى، وقد تأتى أحيانًا أخرى وما تزال فيها سجحات الولادة وكدماتها وأثر الخطوط الحمراء والزرقاء،

أو تأتى فجة دون اختمار تشف عن الفكرة الفلسفية من ورائها بطريقة مباشرة، وتتقابل فيها العناصر وتساق الحجج على طريق المقال.

وقضية اللغة فى شعر العقاد، كانت موضع إشارات متعددة من النقاد والدارسين، فهناك من يرى أن العقاد لم يهتم باللغة كعنصر هام من بناء الشعر وهو «يقف من اللغة.. موقفًا سلبيًا فى رأى النقد الحديث، فعلى الرغم من تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق، فقد عاد وقرر فى أكثر من موضع أن الشعر «ملكة إنسانية لا لغوية» وأن الشعر الحقيقى لا يتأثر كثيرًا بالترجمة، وتمسك بأن «اللغة ليست هى الشعر، وأن الشعر ليس هو اللغة، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الألحان، وإنما هى أدوات الفنون التى تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر» ولا شك أن هذه النظرة إلى دور اللغة وفى الشعر منه بخاصة لتثير الكثير من النقاش»(٨٨).

وقد يرد هذا الرأى عند بعض الدارسين إلى جذور أخرى تأثر بها العقاد وهى تأتيه – فى الجانب اللغوى – من خارج اللغة العربية، ويصعد هذا الرأى بفكرة الاستهانة باللغة أو عدم الاحتفال بها إلى مدرسة الشعراء الإنجليز التى أعلن العقاد إعجابه بها ممثلة فى بيرون ووردذورث(٨٩): «أما المدرسة الأدبية التى أعجب بها العقاد وهى مدرسة بيرون ووردذورث فهى المدرسة التى عنيت بالحياة الإنسانية ولم تعن بالألفاظ الضخمة الطنانة وفى ذلك يقول وردذورث فى مقدمة الحكايات الشعبية، إن هؤلاء الدين تعودوا من كثير من الكتاب المحدثين العبارات المزخرفة الطنانة إذا أصروا على قراءة هذا الكتاب حتى آخره، فإنهم سوف يعانون من إحساسات غريبة متغيرة غير رشيقة، وسوف يبحثون عن الشعر، ويضطرون للسؤال عن أى نوع من المجالات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعرًا، وذلك لبساطته، لأنه تناول الحياة المألوفة التى لم يتعود الشعراء أن يأبهوا لها أو يعنوا بالتحدث فيها». لكن هناك من الدارسين من يعد العقاد من بين الذين يعنون بالأساليب تأثرًا بالشعراء القدماء الذين قرأ لهم وأعجب بهم كابن الرومى وأبى العلاء والمتنبى والشريف وغيرهم وإن كان هذا التأثر يتحول

إلى الجزالة والصحة بدلاً من الغرابة: «وهو من هذه الزاوية يعنى بأسلوبه عناية واسعة، وهى عناية تقوم على الجزالة والمتانة، واستخدام اللفظ الفصيح، بل لا بأس أحياناً من استخدام اللفظ الغريب، ولعل ذلك ما جعله يكثر فى هوامش ديوانه الأول من شرح الكلمات، ولكنها غرابة فى حدود ضيقة، إذ يغلب على أساليبه الوضوح»[٩٠].

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه فى مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض فى مناسبات متعددة من كتاباته، ففى المقدمة التى كتبها لكتاب ميخائيل نعيمة الشهير «الغربال» أعلن العقاد بوضوح أنه لا يتفق مع نعيمة فيما ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ فى العمل الفنى وامكانية التسامح مع الفنان إذا أخطأ فيها ويقول العقاد فى هذا الصدد: «وزبدة هذا الخلاف، أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولاً ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ ما دام الغرض الذى يرمى إليه مفهوماً، واللفظ الذى يؤدى به معناه مفيداً ويعن له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها، وقد تكون هذه الآراء صحيحة فى نظر فريق من الزملاء الفضلاء، ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تعديل وتنقيح، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل، فرأيى أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغنى فيه مجرد الإفهام، وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيراً وأجمل وأوفى من الصواب، وأن مجاراة التطور فريضة وفضيلة، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا، وأن التطور يكون فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول ومتى وجدت القواعد والأصول، فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها»[٩١].

والعقاد يفصل هذا الرأى فيما يتصل بالشعر حين يشير فى مقالة كتبها فى صحيفة الرجاء سنة ١٩٢٢، وأعيد نشرها فى الفصول[٩٢] بعنوان الوضوح والغموض فى الأساليب الشعرية إلى أنه قد يعاب من الأساليب الشعرية، ما يكون شديد الوضوح بحيث لا يدفع الخيال إلى البحث عما وراءه، ولكنه فى الوقت ذاته ينبغى ألا تقترن

جودة الأساليب بغموضها، ويشير إلى عبارات خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى، وهى فى غاية الوضوح، مثل قوله تعالى: ﴿وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾ ويتتبع هذا المبدأ فى الشعر العربى فيشير إلى نماذج للبحترى وابن الرومى وأبى العلاء ومسلم وأبى تمام جاءت كلها على عظمتها وغناها غاية فى الوضوح «ومن هنا نعلم - كما يقول - أن القدرة فى التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه، ونهاية سبحه وأن الذى يهرب إلى الإبهام فراراً من الجلاء، إنما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور»[٩٣].

والواقع أن شعر العقاد نفسه تظهر فيه مستويات لغوية متعددة وأحياناً متفاوتة، وربما يكن بعضها راجعاً إلى تأثره بقراءات فى الشعر القديم تترك آثارها المباشرة أحياناً على عبارته حتى ليتذكر القارئ عبارة أخرى لشاعر قديم تشبهها[٩٤] ويرجع جزء من جانب السهولة وربما فى قصائد الغزل بالذات إلى سعيه لإرضاء من يوجه إليه هذا الشعر بالدرجة الأولى وهو المحبوب، ولقد أقر العقاد نفسه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقه الشاعر على شوقى مقدماً لديوانه، ومفسراً لشيوع ظاهرة المحسنات البديعية فى الديوان، فأرجعها إلى هذا الباعث الذى أشرنا إليه فى سهولة بعض قصائد العقاد، وهو باعث إرضاء المحبوب، يقول العقاد عن على شوقى: «ونحن الذين عرفنا الشاعر وعرفنا بعض من يناجيهم من أحبائه لا نذيع سراً إذا قلنا إنه كان يؤثر المحسنات فى من ينشدهم من شعره، لأنهم كانوا يطربون لها ويستزيدون الشاعر منها، ويعجبهم أن يبدع فيها كإبداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة فى زمانها»[٩٥].

ليس تفاوت المستوى اللغوى عند العقاد إذن راجعاً إلى مراحل متعددة فى حياته كان يؤثر فى بعضها السهولة ويؤثر فى البعض الآخر الجزالة كما حسب بعض النقاد، لأننا يمكن أن نلاحظ أن العقاد فى الديوان الواحد، بل فى الصفحة الواحدة، يورد نمطين أسلوبيين ينتمى أحدهما إلى جزالة العباسيين، والثانى إلى سهولة الصحفيين المعاصرين، ولنتأمل فى هذين النموذجين اللذين يردان فى صفحة واحدة من ديوان «أعاصير مغرب» يقول تحت عنوان «الغيرة»[٩٦].

إذا رابك القلب الذى لا تنوشه مخالب من وسواسه أو نواجذ

فلا تحسبى أنى خلى من الهوى ولا أننى ســـال هواك فنابذ

ولكننى راض بما تظهــــرينه وما أنا فى السـر المغيب نافذ

فلست إلى ما فات منك براجع ولا أنا معط فوق ما أنا آخذ

وهذه مقطوعة لو جاءت غفلاً من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس بن الأحنف أو غيره من فحول شعراء الغزل القدماء، وهو فى نفس الصفحة يوجه حديثاً آخر إلى محبوبته بعنوان «قولى مع السلامة» وهو عنوان ينضح نثرية فيقول:

نعم مـــع الســـــــلامـــــة

والحـــــب والـكـــرامـــــة

أمـــــا إذا مـــــــســـــرتـى

نـــــادتك يا حـــبـــيـــبـــتـى

فـــا ســتـــمـــعـى تحـيـــتـى

ثـــم «اســــألى عن ليلتى»

ثـــم اضـــــحكى وسلسلى

ضـــحكتك النغـــامـــة

فــــــإن أطلت بعـــــدها

فـــــهـــــذه عـــــلامـــــة

قولى مع السلامة قولى مع السلامة

ولا شك أن المستوى اللغوى الثانى أقرب إلى ما يكتبه شعراء الصحفيين، أو المقطوعات التى يتبادلها الأخلاء من الشعراء خلسة فى مجالس المنادمة.

على أنه ينبغى أن يقال إن السبب فى عدم تألق المقطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوى، فنحن مع العقاد فيما يراه من أن الفكرة العميقة يمكن أن تصب فى لغة سهلة، وللعقاد نفسه نماذج كثيرة من هذا اللون فى قصائده الغزلية، ولكن ربما كان سبب هذا الانطباع أن القصيدة نقلت أصداء «التجربة المعيشة» قبل أن تختمر، وتصبح «تجربة شعرية» فتتخلص فى هذه الحالة من بعض أصداء الواقع المباشر بما فى ذلك بعض الأصداء اللغوية، ويضاف إليها ذلك الجانب الضرورى من التأويل الشعرى للواقع، لكن هذه الإضافة بالطبع لا تأتى على طريقة (فكرة واقعية + وزن + تأويل شعرى = قصيدة) لكنها تأتى متخللة نسيجها متحكمة فى وصفها على النحو الذى كان يلجأ إليه العقاد فى كثير من قصائده «السهلة» المتعة مثل بعض قصائده فى الطفولة[٩٧]. وفى الحياة اليومية فى ديوان «عابر سبيل» وكذلك بعض قصائده فى الغزل مثل «الصدار الذى نسجته» والتى يقول فيها:

هنا مكان صدارك	هنا هنا فى جوارك
هنا هنا عند قلبى	يكاد يلمس حبى
وفيه منك دليل	على المودة حسبى
ألم أنل منك فكرة	فى كل شكة إبرة
وكل عقدة خيط	وكل جرة بكرة
هناك مكان صدارك	هنا هنا فى جوارك
والقلب فيه أسير	مطوق بحصارك
هذا الصدار رقيب	على الفؤاد قريب
	إلى طيف غريب
	على هدى ناظريك
	مازلت فى إصبعيك

فاللقطة الواقعية، واللغة البسيطة لم تطغيا على التأويل الشعرى، بل ربما ساعدتا على وضع هذا التأويل فى إطاره المناسب، والذى يتأمل اللقطة الواقعية يجدها قد ذابت، فليس هناك «حدث» بالمعنى النثرى، أكثر من وضع الصدار وإهدائه، ولكن التأويل الشعرى ينفذ إلى التفصيلات الدقيقة، فيوردها مشفوعة بما يقودها إلى بؤرة مرسومة، فتتحول كل لقطة إلى دلالة على الحب، حتى شكة الإبرة وعقدة الخيط، وتتحول وظيفة الصدار «العملية» التى لا نفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهى جلب الدفء، إلى وظيفة أخرى شعرية تنبهنا لها كلمات القصدة، عندما يتحول الصدار إلى رقيب على القلب، لا يسمح بأن يمر إليه من خلاله طيف غريب، ويحس الشاعر فى الخاتمة بهذا التطامن الوديع عندما يحتويه الصدار فيدرك أنه بين «أصبعى» من يحب وهى عبارة مشعة تجمع فى لقطة واحدة، خيوط الصدار، وقلب المحب، وشكة الإبرة المتوقعة عند المخالفة. وإذا كانت هذه النماذج تبين جانبًا من وظيفة «المفردة» السهلة فى بناء القصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربما لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإنها ستشكل معظم النماذج التى سنتناولها عند الحديث عن الصورة والرمز، وكذلك عند الحديث عن امتزاج العناصر من خلال تناول القصائد الغزلية الطويلة عنده.

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمة من زاوية ثانية فى غزليات العقاد وهى زاوية «الصياغة» وقدرة بعض الصيغ على الإقناع والتجسيد أفضل من غيرها فى مواقف معينة، وقد أشارت بعض الدراسات النقدية[٩٨]. عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند العقاد وهو قصيدة «الحسن المحبوب» إلى أن العقاد يكثر ميله فى هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل الوفاء والحنان والوداعة والرونق ونعمة الطبع والدلال وهى صيغ قد تساعد على التعميم والتجريد فى مقابل صيغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عونًا على استحضار الصور المحددة كما فعل ناجى فى حديثة فى الأطلال عن «واثق الخطوة، ساهم الطرف ظالم الحسن.. إلخ» وهى ملاحظة جيدة تمتد جذورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر، لكن شعر العقاد فى الغزل نفسه يجيد استخدام هذه

الصيغ المحددة فى كثير من مواطنه، ولعل صيغة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها فى استحضار «الصور المحددة» من ترددها فى مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد «نفثة» والتى وردت فى ديوانه «وهج الظهيرة»[٩٩] حيث يقول:

ظمآن، ظمآن، لا صوب الغمام	ولا عذب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا	معالم الأرض فى الغماء تهديني
يقظان يقظان.. لا طيب الرقاد يدا	نيني ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني	ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعرى دموعى وما بالشعر من عوض	عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبط	على المدامع أجفان المساكين
هم لقوا الحزن فارتاحت جوانحهم	وما استرحت بحزن فيّ مدفون
أسوان، أسوان لا طب الأساة ولا	سحر الرقاة من اللأواء يشفيني
سأمان، سأمان لاصفو الحياة ولا	عجائب القدر المكنون تعنيني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدنى	على الزمان ولا خل فيأسوني
يديك فامح ضنى يا موت فى كبدى	فلست تمحوه إلا حين تمحوني

لقد استجبنا لإغراءات صيغة الصفة المشبهة، فأوردنا هذه المقطوعة الجميلة كاملة، لأنها تمثل نفسًا شعريًا خاصًا، كثيرًا ما لجأ إليه العقاد فى قصائدة الغزلية، ولكن علينا أن نقاوم الآن رغبة ملحة فى تحليلها والوقوف أمامها، لأنها لا تدخل فى الإطار المنهجى الذى اخترناه لنصوص هذا البحث وهو القصيدة الغزلية.

على أنه يمكن العودة إلى قضية «الصيغة» مرة أخرى من خلال قدرتها على الإقناع الشعرى، وفى هذا الإطار فربما نجحت الصيغة فى الاستدلال والوصول إلى

محور القصيدة والهدف الذى تسعى إليه. أكثر مما تنجح فقرات متتابعة من الاستدلال العقلى سواء تم ذلك فى صورة نثرية منطقية، أو فى صورة شعر استدلالى مفكك العناصر، ولنأخذ مثالاً على ذلك، واحدة من الأفكار الفلسفية، التى تقف وراء كثير من القصائد الغزلية، وهى فكرة «ثنائية» الأشياء فى الكون وسعى كل جزء إلى تحقيق كماله وذاته من خلال الالتحام بالجزء الذى يضارعه ويناظره، وهو واحد من الأسرار الدافعة وراء شوق المحبين كل إلى الآخر، وهذا المعنى يتردد كثيراً فى قصائد العقاد الغزلية سواء من خلال طرح الفكرة شعراً، أو الإشارة إليها فى مقدمات بعض القصائد أو هوامشها، ولكن هذه الفكرة ذاتها تسعى فى إحدى القصائد إلى أن تلبس للتعبير عنها ثوبًا لغويًا بسيطًا هو صيغة التثنية فى اللغة، التى تختار لها موضعًا فريداً هو القافية التى هى أوضح أنغامها صوتًا، ثم تختار كذلك صيغة فريدة هى صيغة المثنى فى حالتى النصب والجر، حيث يبدو ذلك الإيقاع المتميز للياء الساكنة، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعد إليها، وتلتها نون مكسورة كأنما تستريح من حركة الصعود تلك لتستقر على ذلك الحرف الأنفى المنغم وتظهره، والصيغة الموسيقية للمثنى المنصوب والمجرور على هذا النحو تبدو منفردة لا تلتبس بصيغة أخرى فى اللغة، بخلاف صيغة المثنى إذا كان مرفوعًا فإنها يمكن أن تختلط نهايتها الساكنة من الناحية الموسيقية مع نهايات أخرى كنهاية صيغة «فعلان» فى الصفة المشبهة مثلاً، ولقد بلغ من تفرد صيغة المثنى المنصوص تلك فى اللغة العربية أن تصير من الحدود الفاصلة بين الفصحى وعامياتها المتطورة عنها، والتى تهرب فى مجملها من هذه الصيغة المحكمة التى تجمع بين الفتح والياء بما يقتضيه ذلك من تنبه الجهاز اللغوى أثناء النطق، إلى حركة تميل معها الفتحة حتى تصبح قريبة من الياء ومجانسة لها، ومن ثم تظل صيغة المثنى المنصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتية بالذات «نبلاً» لغويًا يوحى بمجرد إيقاعه بأن الحديث يدور حول اثنين دون لبس مع أى معنى آخر من معانى اللغة»[١٠٠].

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التى تكمن فى هذه الصيغة، ندرك إلى أى مدى يحدوها التوفيق فى الاستدلال الشعرى على قوة المزج بين الحبيبين فى المقطوعة التالية من ديوان «أشجان الليل» والتى تحمل عنوان «أتعلمين؟»[١٠١].

أتعلمين بسر بين نفسين — أقوى من الحب فى جميع الشتيتين

أتعلمين بحسن فى مطالعه — أجلى من الحسن مجلوا لروحين

أتعلمين بشىء كامل أبدًا — أتم من عالم فى قلب صبيين

إن السموات والأرض التى ضمت — خليقة الله فى ثوب الجديدين

لفى انتظار هوانا كى تلوح لنا — فى خير ما أشرقت يومًا لعينين

حسب الهوى ألفة القلبين وحدهما — فكيف لو تم فى روحين حرين

إن المقطع ليشع بقدرته على تحقيق الامتزاج فى الحب، ومفتاحه الرئيسى الذى أعطاه هذه القدرة، هو الصيغة اللغوية التى لجأ إليها الشاعر، فأغنته وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج، وساعدت مع العوامل الفنية الأخرى على تحقيق الصهر والاندماج.

هنالك اتفاق على أن الكلمة فى الفن لا يقصد منها الإفهام وأداء المعنى فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى الإيحاء والظلال، وهى مقولة قد لا تحتاج إلى كثير من النقاش، وقد سبق أن اقتبسنا رأيًا للعقاد فى مناقشة نعيمة يقترب من هذه النقطة، ومن هنا فإن الثابت أن ظلال الكلمات يمكن أن تجنِّح بالنص فى آفاق عالية ويمكن أن تهبط به إلى مستويات دنيا، وتكون عاملاً يساعد على إضاعة كثير من الجهد الذى بذله الفنان فى بناء عمله.

وإذا كانت قصائد العقاد الغزلية قد حظيت بمئات الكلمات ذات الظلال المجنحة، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكلمات التى قد تقف ظلالها حائلاً دون تجنيح البيت أو المقطوعة، ولقد سبق من قبل أن أشار الدكتور مندور[١٠٢] إلى كلمة «عقيرة» فى قول العقاد عن أغانى الطائر.

هى اللغات ولا لغات سوى التى — رفعت بهن عقيرة الوجدان

وكذلك وقف الدكتور السكوت[١٠٣] أمام كلمة «قفاك»، فى قصيدة «عام ثان» حين قال يخاطب العام المنصرم بعد أن منحه من السعادة ما كان يريد :

دارت بروجك والهوى يخطو وتتبعه خطاك

وحمدت وجهك مقبلاً ومضى فلم أذم «قفاك»

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كلمات أخرى تحمل ظلالاً قد تبتعد بالمعنى عما يريد مثل قوله فى نونية الحب الأول[١٠٤] يخاطب المحبوب:

يا أملح الناس هلاً كنت أكبرهم روحًا فيتَّفقا روح وجثمان

فأيا كانت صحة الصياغة اللغوية فى دلالة الجثمان على الجسد، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من إشعاعات وليس بالمحبوب المتوهج الممتلئ حياة.

وفى مقطوعة رقيقة فى ديوان «وهج الظهيرة»[١٠٥] تحمل عنوان «درج الحب» يتحدث الشاعر عن وصول محبوبه ويتمنى منه المزيد، وكلما تحققت أحلامه زاد ظمأ ويعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول:

قبلته فتجددت علل غير التى داريت من عللى

الآن أطمع أن أكون له ويكون إذ يمسى ويصبح لى

وأكاد أشفق أن تراعيه حرصا عليه شوارد المقل

فى القلب شيطان يقول له زد كلما أوفى على أمل

بالوكف لا نرضى فواعجبًا كيف ارتضينا أمس بالبلل

وواضح أن ختام هذه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل «البلل» بإيحاءاتها الجانبية المتعددة، لا يخدم المعنى الشعرى، أيا كانت درجة الدقة القاموسية فى دلالة «البلل» على درجة من درجات المطر الخفيف.

وهو فى موطن آخر يتحدث عن محبوبه الطاهر الذى يحبه مخلصًا فيقدم هذه الصفات من خلال نفى أضدادها، فيبدو وكأنه يسىء إلى المحب أكثر مما يحسن إليه، يقـول[١٠٦].

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح   فكل ما فى فضاء الله فرحان

إلا المحب الذى لا حبّه دنس   ولا مودته خب وإدهان

كفاه عن عرس الدنيا شواغله   إن الحداد عن الأعراس شغلان

فلا شك أن معانى الدنس والمكر والملق، حين تنسب إلى المحب ولو على سبيل النفى فإنها تسىء إليه وإلى البناء الشعرى، وقديمًا تنبه القدماء إلى أن مما يعاب، أن يقال: هو غير بخيل والأولى هو كريم، وكان بشار فى نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره، يعيب عليه قوله:

ألا إنما ليلى عصا خيزرانة   إذا أغمزوها بالأكف تلين

ويذكره أن مجرد ذكر العصا يوحى بالجفاف، ولا يغنى عنها أن تأتى فى أعقابها كلمة أخرى توحى باللیونة مثل «خيزرانة» ويقدم النموذج لتلافى الكلمة غير الموحية فيذكره بقول شاعر سابق:

إذا قامت لحاجتها تثنت   كأن عظامها من خيزران

فيأتى معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة موحية.

ربما يتصل باختيار العنصر اللغوى ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل، لون الضمير[١٠٧] الذى يختاره الشاعر فى مخاطبة من يحب، ولأن اللغة الشعرية لا تعمد إلى الإفهام فحسب، كما سبق أن أشرنا ولأن لها طواعية فى الحركة لا تعرفها اللغة النثرية، فإن المعنى البسيط الذى يؤديه رجل معين لامرأة معينة، حين يقول لها فى لغة النثر «أنا أحبك» بضمير المتكلم المفرد والمخاطبة المفردة، يمكن أن يؤدى فى لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث، فيقال «أنا أحبك» بضمير المخاطب

المذكر بدلاً من المؤنثة، وذلك عرف ربما كانت تلجأ إليه اللغة فى البداية للتمويه والإخفاء، ولكنه أصبح عرفًا فى اللغة الشعرية للمحبين وامتد إلى خلع صفات المذكر على المؤنثة تمويهًا وتلميحًا، ومن الممكن كذلك أن يتم توجيه الخطاب على أنه بين جمعين لا مفردين، فيقال «نحن نحبكم» لكى تختفى المحبوبة فى الحى، ويختفى المحب فى القبيلة، وتنمو المشاعر فى سياج من الكتمان، وعندما يقول المتنبى مثلاً:

يا من يعز علينا أن نفارقهم   وجداننا كل شيء بعدكم عدم

فإنه لم يحدد: من الذى يقصده فى «علينا» وفى «نفارقهم» وظل المعنى مستساغًا وطيبًا، لكن شبكة التبادل بين الضمائر المختلفة فى الشعر يمكن أن تمتد إلى أبعد من هذا من الناحية النظرية، فهل يمكن أن يكون الأول مفردًا والثانى جمعًا، فيقال «أنا أحبكم» على معنى «أنا أحبك» بكسر الكاف، أو أن يحدث العكس، فيقال «نحن نحبك» على معنى أنا أحبك[١٠٨]؟، وهل الشاعر حر حين يختار نمطًا من أنماط شبكة الضمائر المتاحة أمامه فى قصيدة معينة، فى أن يغيره فى نفس القصيدة، فيقول لمن يحب مرة «أنا أحبك»، ومرة «نحن نحبكم» أو «أنا أحبكم» وهكذا؟ وما الأثر الذى يمكن أن يتركه نمط من هذه الأنماط على مناخ القصيدة ترفعًا أو تواضعًا أو صلابة أو انسيابًا؟ إننى قد لا أملك أجابة حاسمة على هذه التساؤلات، على افتراض أن لها إجابة حاسمة، لكننى سأكتفى بإيراد بعض أبيات من غزلية رقيقة للعقاد تتغير فيها شبكة الضمائر بينه وبين حبيبه بحرية واسعة، يقول العقاد فى قصيدة «الحرام والحلال»[١٠٩] من ديوان وهج الظهيرة:

حبيبى الذى لست أعنى سواه   إذا فهمت بالقول مسترسلا

وقبلة شعرى التى أنتحى   إذا أجمل الشعر أو فصلا

كأن ما آقى ما ركبت   إلا لترعاك أو تأفلا

فما أعشق الحسن إلا عليك   وكالوحش بعدك ريم الفلا

أحـــين صـــرفنا إليك القلوب قــضــيت فـحــرمت مــا حللا
قـــبـــيح بعـــينى أن تنظرا ولكن لعـــينيك أن تقـــتـــلا
وحب الجـــمـــال حـــرام علىَّ وأمـــا اختـــيـــالك فـــيـــه فـــلا
ولا ضـيـر أنك حلو المذاق شهى العنـاق ســـــــرى الحلى
ولكن ضـــيـــراً بنا أن نذوق وإن كـــان لابد أن نفـــعـــلا
وكن أنت شمس الضحى رونقًا وكن أنت نبت الربى مخضلا
فـــإن نحن كـــانت لنا أعـــين فـقـد عظم الجرم واستفحلا
فـــيـــا ظـــالمين ومـــا همنـــا ســـواكم من الناس أن يعـــدلا
أبيحوا لنا الحب أو فاحجبوا قـــوامـــا تثنى ووجـــهـــا حـــلا

إن احصاء الضمائر فى الأبيات التى أوردناها وهى أبيات تدور فى قصيدة واحدة وفى مقطع واحد يرينا أن المحب لبس ضمير المتكلم المفرد خمس مرات، وضمير المتكلم الجمع ست مرات، وأن المحبوب ألبس ضمير المخاطب المفرد عشر مرات، وضمير المخاطب الجمع أربع مرات وكل هذا تم على طريقة الانتقال الحر دون تقيد بنظام معين ومع هذا فيبقى أن المقطوعة آسرة عذبة النفس.

* * *

يحتل التعبير بالصورة مكانًا متميزًا في غزليات العقاد، شأنها في ذلك شأن كل شعر جيد، ويزيد من عمق هذه الصورة والهدف الذي ترمي إليه، وهي فلسفة عدها العقاد ركنًا ركينًا في مذهبه، وهاجم الصورة التي حين ترد إلى أصلها لا ترد إلى أبعد من الحواس والتي لا يزيد همها عن تشبيه شيء أحمر بشيء مماثل له فلا تزيد الحياة حياة ولا النور نورًا، ونصوصه النقدية في هذا المجال مشهورة في «الديوان» وفي «شعراء مصر وبيئاتهم» وفي مقالاته المتفرقة في الأدب والنقد.

وهذا الإيمان النقدي العميق يسانده تطبيق شعري نشط يلجأ غالبًا إلى الصورة، لأنه يدرك أن لقطة واحدة تفضل عشرات الصفحات المحبرة من الكلام المجرد، وقديمًا كان العقاد نفسه هو الذي قال في تفضيل الشعر عن القصة، إن بيتا واحدًا مثل قول القائل:

وتلفتت عيني فمذ بعدت عني الطلول تلفت القلب

قال إن هذا البيت يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة، وهل امتاز هذا البيت إلا بأنه بني على الصورة من أوله إلى آخر؟

ولا شك أن اقتراب العقاد نفسه من دراسة الفنون الجميلة ومجالاتها المختلفة وطرائق التعبير فيها، جعله يزداد إدراكًا لقيمة التعبير بالصورة باعتبارها اللغة المشتركة بين كثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر، ولقد تحققت لديه هذه الرغبة في الجمع من خلال «الصورة» بين الشعر والرسم، في واحد من مواقف حياته المؤثرة، فلقد مر العقاد في تاريخه العاطفي يومًا بأزمة كان مبعثها حسناء خانت مودته، ولم يجد الشفاء من أزمته تلك إلا من خلال «صورة» رسمها أولاً شعرًا، ثم رسمها له صديقه الفنان صلاح طاهر لوحة ظل يحتفظ بها العقاد في حجرته طوال حياته، يقول العقاد بعنوان: «حرمان أو عطاء» في ديوان وحي الأربعين(١١٠):

مائدة كم بت أشتاقها ألقيت في صحنها بالذباب

أرحتني منها فقد عفتها فليس فيها مورد مستطاب

ولقد رسمت ريشة الفنان صلاح طاهر، البيت الأول فى صورة طبق شهى من الحلوى وقد حط عليه الذباب، وترك البيت الثانى يردده العقاد وهو يتنفس الصعداء والتطهير كلما ألقى نظرة على اللوحة المعبرة المعلقة فى حجرته. وتتخذ الصورة أبعاداً مختلفة فى قصيدة العقاد الغزلية، فأحياناً تكون لقطة ثابتة مثل اللقطة السابقة للحلوى والذباب، وأحيانا تكون لقطة متنامية، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنوى وما يعادله من موقف تجسيدى مصور فيكون النمو بأحدها نمواً بالموقفين فى وقت واحد، ولننظر إلى هذه اللقطة التى يتجسد فيها معنى الشك وبواعثه من خلال المعادل الصورى، يقول فى قصيدة إلام التجنى[١١١]؟ فى ديوان أشجان الليل:

هبينى امرأ فى قبلة الوحى قائماً	طوال الليالى قانتاً يتهجد
رأى قبساً يعتاده ثم أطبقت	عليه ستور فهو لا يتوقد
ونادى ولا من يستجيب نداءه	وضل ولا من فى الدياجر يرشد
ألا يعتريه الشك والشك قاتل ؟	ألا يحتويه اليأس واليأس ملحد ؟

والطريق الذى سلكته الصورة فى نموها لافت للنظر، فقد بدأت من أبعد نقطة متخيلة ثم أخذت تزحف رويداً رويداً حتى التحمت بهدفها، فحين يتعلق الأمر بالشك لا يرد على الذهن للوهلة الأولى صورة الناسك الذى من شأنه الجنوح إلى اليقين، ولكن الزحف من خلال بواعث الشك التى تقود الناسك ذاته إلى هذا المآل، تنمى فى النفس فى الوقت ذاته، فراغ صبر المحب المخلص ونفاد طاقته.

وأحياناً تتحول الصورة من خلال النمو إلى رمز مستقل لا يمثل الطرف المعنوى فيه إلا الشرارة الأولى، التى ينطلق بعدها الطرف الحسى ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم. ومن ذلك الرمز للحب بالطفل وهو رمز استخدمه العقاد فى أكثر من موضع فى دواوينه وأصله وشاع بعد ذلك فى الشعر العربى الحديث فى مدارسه المختلفة، يقول العقاد فى قصيدة «موت الحب» من ديوان أشجان الليل[١١٢]:

غــاله وهو صــغــيــر قــبلمــا	تــكــبـــــر الـبـلـوى بـه يـوم نـواه
كنت أرجــوه لـيــومـى كـلمــا	عزنى فى مطلع الشمس هداه
كنت أرجـــوه لـلـيـلـى كـلمـــا	لجت الحــيـــرة بى تحت دجــاه
كنت أرجـــوه لأمـس ، لـغـــد	رب أمس لك لا ترجــو ســواه

وهو يعود إلى نفس الرمز، رمز الطفل المعبر عن الحب، فى قصيدة أخرى، حين يقول فى قصيدة «بعد عام»[١١٣] من نفس الديوان.

خـبـرينى كم من العمر يدوم	ذلك الطفل الذى أكمل عامًا
خـبـرينى أنت.. إنى لزعـيم	أن يدوم الدهر لا يسلو دوامًا

ولا شك أن هذا الرمز الذى أصَّله العقاد فى شعره الغزلى قد شاع من بعده واستفاد منه شعراء المدرسة الجديدة، فكان مصدرهم، ولم يكونوا فى حاجة إلى العودة إلى الرمزيين الأوروبيين ليقتبسوا منهم هذا الرمز كما يرى بعض النقاد[١١٤] فى تعليقهم على قصيدة «طفل» للشاعر صلاح عبد الصبور، والتى تنمى نفس الرمز الذى التقطه العقاد من قبل، يقول عبد الصبور[١١٥]:

قـــــولى أمــــــات

جسيه جُسَى وجنتيه

هـــــذا البــــــريق

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

ثــــم احـــتـــــرق

على هذا النحو يتحرك البناء الشعرى فى المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد، والتى تشكل الجانب الأكبر من قصائده، معتمداً على وسائل البناء الفنية، اعتماداً على اللغة فى مستوياتها المختلفة سهولة وجزالة، واستعانة بوسائلها النحوية الجمالية فى البناء، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التى تتنامى لكى تجسد المعنويات الداخلية، من خلال المعادل الحسى الخارجى.

فى هذا الإطار الفنى تتحرك المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد فتشع ضياء وتحلق أحياناً، وتقصر عن ذلك فى بعض الأحايين ولكنها فى كل الحالات، تصدر عن نفس شاعر كبير.

لم يبق أمامنا إلا أن نقترب من مناخ القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسبياً وهى تلك القصائد التى تخرج من إطار اللقطة الغزلية المحددة، إلى إطار الحب والجمال الأوسع الذى يشكل فيه الجمال الأنثوى واسطة العقد، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها فى آفاق متعددة.

وهناك رابط قوى يقيمه العقاد فى فلسفته وإبداعه الفنى معًا بين مناحى الجمال المختلفة فى الطبيعة ومن بينها الجمال الأنثوى، وهو يجعل العشق من ثم ليس دافعًا فحسب إلى التوالد والاتصال الجسدى، وإنما هو دافع كذلك إلى الإبداع الفنى فى ذاته، يقول العقاد فى إحدى مقالاته المبكرة التى ضمها فى «ساعات بين الكتب»[١١٦]، وكانت بعنوان: «الغزل الطبيعى»: «ليس تأثير العشق بمقصور على العلاقة النسلية بين الرجل والمرأة، ولكنه يمتد إلى كل غريزة سواء كان لها ارتباط بالشوق الجنسى أم لم يكن، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ تأثيره النوعى عليها إلا أن يذكى فيها الغرائز الغيرية التى تقوم عليها علاقات المجتمع، وأن ينمى الأذواق النوعية التى تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وغناء، ولذلك كان أهل هذه الفنون ممن لا يستغنون عن العشق، لأن موت عاطفته فى نفوسهم يميت أذواقهم الفنية».

إن ذلك التصور الفلسفي عندما يتحول إلى عمل إبداعى فى القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجمال الثابت منها والمطروح للتثبت والتغزل، ومن أجل هذا فإن القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء مختلفة بعضها يمتد فى عالم الطبيعة أو عالم الحيوان، أو عالم الطير، والبعض الآخر فى عالم الجمال الأنثوى، وليس هذا لجوءًا إلى ما كان يعيبه العقاد على حافظ من أنه يخلط الأغراض فى قصيدة واحدة، فكأن لديه قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر نسجه ولونه، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدروايش[١١٧]، فالعقاد فى هذا اللون من القصائد الغزلية، كان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلائمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل.

وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى، فهى أحيانًا تأتى فى صورة موجات مستقلة تأخذ حظها من النمو والتفضيل والتأمل قبل أن تندمج اندماجًا طبيعيًا فى الموجة المحورية للقصيدة، وأحيانًا تأتى فى صورة لقطات سريعة، كل لقطة منها تنتمى إلى أفق قابل للنمو فى ذاته، ولكنها تصب مركزة حول نقطة تلاقى القصيدة، ومن هذا النوع الأخير، تأتى هذه اللقطات المركزة فى قصيدة «اليقين» من ديوان «أشجان الليل»[١١٨] حيث يتيقن المحب بعد فترة وتردد، أن الهجر قد وقع، فتتلون الأشياء جميعًا أمامه بلون اللحظة التى يحسها، وتسعى العناصر جميعًا لتحاوره أو يحاورها:

سل الصبح كم ماريته كلما بدا ... ولم يبد فيه ذلك الوجه حاليا

سل الليل كم جافيته كلما سجا ... ولم أرتقب فيه الحبيب الموافيا

سل النيل كم أنكرته كلما جرى ... ولم ألق فيه ذلك الحسن جاريا

سل الدار كم ناشدتها القرب راجيا ... وأرهفت فى أنحائها السمع جاريا

وتطلبه منى جفون تعودت ... على البعد أن تلقاه فى الحى آتيا

سل الروض مطلولاً سل الفقر صاديا ... سل النجم لماحا ، سل البدر ساريا

فالعناصر التى أتت إلى محور القصيدة بعضه يباين بعضا فى طبيعة ما يعطيه من الأحاسيس الأولى. ومن هذه الناحية، فإن الصبح يباين الليل، والروض يباين القفر، والنيل الجارى يختلف عن الدار الثابتة، لكن الشاعر العاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاد ذاته محوراً تتجمع عن الدار الثابتة، لكن الشاعر العاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاذ ذاته محوراً تتجمع عندها فى مأساتها كل مظاهر الطبيعة من ناحية ثم من خلال المواجهة مع هذه العناصر والتى تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الذى توضحه الجمل التالية لكم الخبرية فى الأبيات. فالصبح إذا بدا يماريه، والليل إذا سجا يجافيه، والنيل إذا جرى ينكره.. إلخ وهكذا يستطيع الشاعر أن يحول درجات التباين إلى درجات التحام فى لوحته الغزلية التى تساعده على ثباتها عناصر الطبيعة.

فى بعض القصائد الغزلية تستقل العناصر الجمالية إلى حين. ثم تقدم نفسها وقد اكتملت إلى العنصر الرئيسى وهو عنصر الحب والجمال الأنثوى لكى تزيده تألقًا ووضوحًا، وقد تكون هذه العناصر ممثلة فى الجمال الطبيعى من أزاهر وأغصان وأشجار ومياه، وحيوانات وطيور وتلك تقود خطى الشاعر انطلاقًا من الجمال العام إلى الجمال الخاص ومن الجمال المتاح إلى الجمال المتأبى، وقد تكون هذه العناصر متمثلة فى بواعث النشوة الطارئة لكى تخلص إلى الحلم بالنشوة الدائمة، ويتمثل هذا التصور الأخير على نحو خاص، فى المزج بين الخمر والحب، وهو مزج عرفه تراث الشعر العربى، وتراكمت من خلال مئات القصائد فيه طبقات من المتعة على اختلاف درجاتها تقود فيها الخمرة دائمًا إلى آفاق الحب، بدءًا من تلك التى تعنى بالرمزين (الخمر والحب) مستواهما الظاهرى المألوف، وانتهاء بتلك التى تعنى بالرمزين مرحلة من مراحل الحب الإلهى الصوفى، ومن ثم فلا غرابة فى أن تشيع نفس الصور فى ديوانى أبى نواس وابن عربى، أو ديوانى الأعشى وابن الفارض، وهى تتيح لكل عاشق أن يصعد بالخمر إلى الدرج الذى يبتغيه.

اتبع العقاد هذا «التكنيك» فى بعض غزلياته، ومنها هذه القصيدة التى ترد فى ديوان وهج الظهيرة[١١٩] بعنوان كأس على ذكرى، حيث يدور المقطع الأول منها على محور الخمر:

يا نديم الصبوات ... أقبل الليل فهات

واقتل الهم بكأس ... سميت كأس الحياة

ومن خلال هذا المقطع يتدرج إلى السمات المشتركة التى يمكن أن تجمع بين الخمر والمحبوب:

وهى سكر العين باللون ... سنى اللمحات

وهى سكر الأنف بالعطر ... ذكى النفحات

وهى فى الكأس وفى ... النفس أَحَدُّ النشوات

وبعد أن يستوفى هذا المقطع ويبدو وكأنه عنصر مستقل نما فى ذاته وإن كان قد استطاع أن يشى بما سيئول إليه، يربط المقطع على الطريقة القديمة فى حسن الانتقال بالمحبوب، فينسج من كلمة «هات» التى كانت قافية البيت الأول، مفتاحاً يربط بين المقطعين:

هاتها واذكر حبيب النفس يا خير ثقاتى

ودع التلميح واجهر باسمه دون تقاة

صفه لى صفه وما كان بمجهول الصفات

غير أنى أمتع السمع بحفظ الحدقات

صفه فى قلبى لو استطعت وترجم زفراتى

والمقطع من خلال هذا يصب فى المحور الرئيسى وهو الغزل، من خلال التمهيد بالخمر بما يؤدى إليه من تحليق، والشاعر يستعين بالمداخل الكلاسيكية فى تفضيل وصف الجهر على وصف السر، وإمتاع الأذن بلذة السماع والعين بلذة النظر، وهو معنى مألوف فى مثل قول أبى نواس:

ألا فاسقنى خمراً وقل لى هى الخمر ... ولا تسقنى سراً إذا أمكن الجهر

وهو عندما يخلص إلى قلب المقطع وقد تخلص من صور الخمريات أو مزج بينها وبين الغزليات على النحو الذى رأيناه فى اقتباسه معانى أبى نواس فى الخمر وإلباسها للمحبوب، يندرج الشاعر من هذا إلى طرح مجموعة من الصور التجسيدية للمحبوب وهى صور تطرح على مستويين تعبيريين، أولهما يطرح من خلال الصور الإنسانية، فتتوالى أربعة أبيات ذات مفتاح إنشائى واحد:

أترى ألبق منه فى اصطياد المهجات

أترى أملح من خطراته فى الخطرات

أترى أصبح من خديه بين الوجنات

أترى أعدل من قامته فى الصعدات

ولعل الذى يمكن أن يلاحظ علي الصور مع جمالها، أنها مستمدة جميعًا من موروث ثقافى، أكثر مما هى مستمدة من تأمل فى محبوب بعينه، وهى تتوالى كالصور المستعارة المألوفة، تبدو لعين القارئ وكأنها صور بلاستيكية، أو صور «موديلات» تقدم المقاييس النموذجية فى الجمال، أكثر مما تقدم نموذجًا حيًا له، والعقاد نفسه أشار مرة إلى فكرة «النموذج المثالى» فى الجمال الذى يتعلق به الهوى فى ذاته، لدرجة تتداخل معها الرؤية فى عين الشاعر فهو يقول فى إحدى قصائده[١٢٠]:

أأهواه أم أهوى خيالاً تعلقت   به نظرتى فى صفحة القدماء

ثم تأتى بعد هذه الموجة من الجمل الاستفهامية الإنشائية، موجة أخرى من الجمل الخبرية، وكأن الصفات التى كانت تطرح على مستوى التساؤل أصبحت موضع تأكيد على مستوى الإخبار:

ذهبى الشعر ساجى الطرف حلو اللفتات

وهذا البيت تذكر به أبيات قالها على محمود طه فيما بعد على نفس القافية فى قصيدة «الجندول».

وتتتابع بقية الصفات الخبرية على هذا النحو، حتى يبدو المقطع وكأنه قد تخلص من آثار «الخمريات» فى المقطع السابق، أو انتشى بها.

لكن المقطع التالى لا يلبث أن يعود إلى نفس مفتاح المقطعين السابقين، ومن ثم يعود إلى الخمر، لكن لكى يمزجها هذه المرة مع المحبوب فى مقطع واحد:

هاتها باسم حبيبى   قاتل الله عداتى
هاتها عشراً وكرر   وصف العذب مئات
صفه غضبان وصفه   لاعبا بين اللدات

ويقود هذا المزج الشاعر إلى حميا تذكر الحبيب فينسل مرة أخرى من الخمر إلى صفات المحبوب ويمتد التذكر إلى القسوة التى علموها له، فإذا بالخمر تعود مرة أخرى إلى الظهور فى المقطع، لا لتذكر بالحبيب كما فعلت على امتداد القصيدة، ولكن لتساعد على التسلى عن هموم الذكرى.

علموه وهو لا يعلم   ما كيد الغواة
ليتنى علمته الوصل   وتكذيب الوشاة

صفه بل أمسك فقد هاجت عليه حرقاتى
جمع الوجد بأشجانى وضاقت أزماتى
هاتها صرفا وأغرق فى طلاها حسراتى
عوضا عما يؤاتى من هوى أو لا يؤاتى

وعلى هذا النحو لا تبدو العناصر المختلفة فى القصيدة وكأنها أجزاء من رقع الدراويش، وإنما تبدو وقد تداخل النسيج فيها وأصبح لها «ماء» واحد يمهد كل عنصر فيه لتاليه ويحمل أصداء سابقة وتكون للقصيدة من ثم وحدة خاصة، فلا هى تنتمى للعناصر الأولى ولا هى تنفصل عنها، وإنما تصهر العناصر جميعًا لتشكل منها عنصراً جديداً هو القصيدة، وذلك جزء من عمل كيمياء الشعر.

النمو والتقابل فى معمار القصيدة



نموذج من خليل مطران

عاش خليل مطران حياة مديدة دامت أكثر من ثلاثة أرباع قرن، وغطت فترة حيوية من تاريخ النهضة العربية المعاصرة تمثلت فى الربع الأخير للقرن الماضى والنصف الأول للقرن الحالى، وامتزجت بكثير من المواقع والأحداث التى أثرت فى جوانب مختلفة من هذه النهضة.

ولد مطران فى سنة ١٨٧٢ فى بعلبك بلبنان من أسرة دينية مسيحية، وتلقى تعليمه الأولى فى بعلبك، وزحلة "جارة الوادى" قبل أن ينتقل إلى بيروت ليكمل دراسته للأدب العربى والفرنسى فى الكلية البطريركية، ويتتلمذ فيها على الشيخ إبراهيم اليازجى، وخليل اليازجى، وغيرهما من علماء لبنان الذين كانوا من أبرز سدنة الثقافة العربية لذلك العصر، والتى كانت تعد من بعض الزوايا دعامة يتكئ عليها المجتمع اللبنانى لتأكيد عروبته فى مقاومة الوجود التركى آنذاك.

فى هذا المناخ تقتحت شاعرية مطران فكانت قصائده الأولى قصائد وطنية ترددت أصداؤها فى بيروت فى أوائل العقد الأخير من القرن الماضى، ورددها المتظاهرون من الشباب مما حمل الأتراك على التربص به، ودفعه هو إلى الهجرة فى سن مبكرة، فتوجه إلى باريس حيث قضى بها عامين (١٨٩٠-١٨٩٢) لم تنقطع صلته خلالهما بالتيار الوطنى فى العالم العربى، واكتسب فيهما كذلك اتصالاً مباشراً بالثقافة الفرنسية التى كان قد استوعبها خلال مرحلة دراسته فى لبنان، فتوثقت صلته بالأدب الفرنسى واتصل بالحركة المسرحية، وساعده ذلك كله فيما بعد على أن يسهم إسهاماً فعالاً فى إقامة الجسور بين الآدب العربى المعاصر وبين الآداب الأوروبية.

لكن سنوات هجرته إلى باريس لا تطول، ففى سنة ١٨٩٢ سيختار مصر موطنًا له شأنه فى ذلك شأن أدباء الشام ومفكريه لذلك العصر، حيث يتوافر المناخ الذى يمكن من خلاله أن يتم التفاعل والحركة الحرة فى وقت واحدة.

ولا يلبث خليل مطران أن يصبح وجهًا بارزًا من وجوه الحياة الأدبية فى مصر وأن يظهر من خلالها لبقية أرجاء العالم العربى. وسيكون ميدان الصحافة هو مدخله إلى الحياة الأدبية حيث يعمل فى صحيفة الأهرام ثم يتولى رئاسة تحريرها، ثم يصدر هو مجلة أدبية بعنوان "المجلة المصرية" وتستمر ثلاث سنوات ويصدر بعدها جريدة "الجوائب المصرية" التى تستمر فترة قصيرة، يعتزل بعدها مطران حياة الصحافة محترفًا، لكى يواصل الحياة الأدبية كاتبًا وشاعرًا ومترجمًا، ولكى يثرى من وراء هذا كله الحياة الأدبية بإنتاج رائع يترك بصماته الواضحة على النتائج الأدبى فى القرن العشرين.

أخرج مطران الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨، وصدَّره بمقدمة نقدية قصيرة يعتبرها النقاد صيحة هامة فى مطلع القرن لتعديل مسار القصيدة العربية فيه، وتوالت بقية قصائده نشرًا فى الصحف أو إلقاء فى المحافل والمناسبات - وما كان أكثرها لذلك العهد - حتى ضمها جميعًا ديوان كبير من أربعة أجزاء اكتمل طبعه بعد وفاته.

وبرغم أن الجانب الشعرى فى حياة خليل مطران بمصر هو أشد الجوانب ظهورًا حيث يظهر اسمه دائمًا كرائد للتجديد حمل ثمار المدرسة الفرنسية للأدب العربى وتتم المقارنة عادة من هذه الزاوية بين دوره ودور العقاد فى حمل ثمار المدرسة الإنجليزية، وحيث يظهر اسمه كذلك فى مصاف كبار شعراء العصر من حملة ألقاب التكريم المميزة. وفى هذا الإطار فهو أحد الشعراء الثلاثة: شوقى أمير الشعراء، وحافظ شاعر النيل، ومطران شاعر القطرين، ويظهر كذلك اسمه كرائد لمدرسة أبوللو ورئيس لجماعتها.

وبرغم هذا كله فإن إثراء مطران لجوانب الأدب العربى الأخرى لم يكن أقل أهمية من الشعر، ويمكن التحدث عن ريادته لفن "المقالة الأدبية" المحكمة التى لا تعرف الترهل ولا الوقوع فى دائرة الشقشقة اللفظية، وتظل مع ذلك تدور فى مناخ شعرى شفاف.

ولعل إسهام مطران فى مجال المسرح العربى يمثل مرحلة أساسية فى تطوره فهو دون شك رائد مدرسة الترجمة الأدبية الراقية للمسرح، وهو الذى نقل روائع المسرح العالمى من مجرد كونها حكايات تسلية يتصرف فيها المترجمون والممثلون لإشباع رغبة الجمهور، إلى كونها نصوصًا أدبية راقية يتم نقلها بأمانة ودقة وشاعرية، ويبذل فيها المترجم جهدًا إبداعيًا يجعل النص المترجم نصًا أدبيًا فى اللغة المترجم إليها، كما كان النص الأصلى نصًا أدبيًا فى اللغة المترجم منها، وفى هذا الإطار تبرز ترجمات مطران لروائع شكسبير مثل "عطيل" و "مكبث" و"هملت" و"تاجر البندقية" وكذلك ترجماته لروائع المسرح الفرنسى مثل مسرحية "السيد" ومسرحية "سنا" لكورنى ومسرحية "هرنانى" لفكتور هيجو، وهى كلها ترجمات مازالت نصوصها تجد كل التقدير من المشتغلين بالمسرح والنص الأدبى على سواء. وربما تجدر الإشارة هنا كذلك إلى أن اشتغال مطران بالمسرح لم يقف عند حد الترجمة، وإنما تعداه إلى الإسهام المباشر فى تطويره، حيث كان أول رئيس للمسرح القومى عندما أنشئ سنة ١٩٣٥، وقد استطاع من خلال ذلك أن يمهد طريق الالتقاء بين الأدب الراقى والمسرح الجاد.

وإذا عدنا إلى مطران الشاعر الذى نود أن نقف هنا أمام واحدة من قصائده فإننا نود أن نشير إلى سمة ظهرت فى الجزء الأول من ديوان مطران سنة ١٩٠٨، وهى اهتمام الشاعر بعواطفه الخاصة وقراءته المستمرة فى أعماق ذاته، وانشغاله بخبايا نفسه، ثم قدرته على تصفية ذلك كله من شوائب المباشرة، وأصداء الأحاسيس المتعجلة، وتقديم قراءة شعرية لهذه الأحاسيس، وإذا كان هذا "السلوك الشعرى" أصبح فيما بعد مألوفا لدى قراء الشعر، فإنه كان فى هذه اللحظة المبكرة من تاريخ النهضة، ارتيادًا لأفق جديد.

مع تناثر القصائد الذاتية والعاطفية فى الجزء الأول من ديوان مطران، فإن الشاعر يعمد إلى تجميع أربع وعشرين قصيدة داخل الديوان يضمها جميعًا عنوان واحد هو: "حكاية عاشقين" ثم تبعها بعد ذلك عناوين فرعية لكل قصيدة على حدة، وكأن هذه المجموعة ديوان مستقل يتحدث عن تجربة عاطفية عذرية مر بها الشاعر نفسه عندما مر بتجربة حب عاصف وقصير فى الخامسة والعشرين من عمره، لم يقدَّر له أن يستمر طويلاً حيث فارقت المحبوبة الدنيا، وظل الشاعر "عذريًا" ينسج على خيوط هذه التجربة حتى نهاية حياته، وسوف نقف أمام واحدة من قصائد هذه التجربة، وهى قصيدة "مثال فى مرآة" فى محاولة لإعادة قراءتها.

يصدر الشاعر لقصيدته بهذه الكلمات:

"اشتد المرض على الفتاة فأودى بشبابها ونعيت إلى محبها فبكى واستبكى عليها بالقصائد التالية":

مثال فى مرآة

مَنْ بالمنونِ لوالهٍ صَبِ ... ذَاكى الأضالعِ مُقَلقِ الجَنْبِ

ليتَ الرزيةَ فيكِ أوْدتْ بِى ... فنجوتُ من ألمِى ومِنْ كَربْى

وفزعتُ من نفسِى إلى ربى

يا مُنيتِى ما كنتُ بالجزِعِ ... فى حادثٍ أيامَ كُنت مَعى

والآنَ بتُّ مخلَّدَ الفزع ... مَيْتا بلا أملٍ ولا طمع

حيًا بِذِكْرِ معاهد الحُبِّ

كُنَّا وكانَ الحُبّ يَجْعلنُا ... مَلَكَيْن فى فَلكٍ يُجلّلنا

روحَيْنِ فى روُح يظَللنا ... نُورَيْن فى نورٍ يُكللنا

مُتقلدَيْنِ قلائدَ الشُّهبِ

كُنَّا وكــانَ الحُــبُّ يَنصِـــبنَا مَلِكَيْن تاجُ السَّــعد يَعْصِــبُنَا
لاَ شيءَ يُحْــزِننا ويغــضِبنــا والدَّهــرُ يَخْــدِمنا ويْرهبنـــا

وسَـــريرُنا عـــالٍ عَلى السَّـــحبِ

كُنَّا وكــانَ الحُبُّ يجَـمْــعُنا إلْفَــين فى الفــردَوْس مَــرْتَعُنا
لاَ شْيءَ بَعْـــد الحُبِّ يُطْمــعُنا لا نَبــتــغى أمْــراً فَـيــوجِـعُنا

إخـــفـــاقُنا فى المطلبِ الصَّـــعبِ

كُنَّا كــغُــصنى دَوْحــةٍ نَبــتـــا بَلْ زَهْرتى غُــصْنٍ تَعــاَنقَــتَــا
بَــلْ حَــبَّــتــين بِزَهــرةٍ نَمــتــا وَتســاقَــتــا لمَّا تَعــاشــقــتــا

نارَ الغَـــرام معَ النَّدى العَـــذْبِ

تَمَّتْ سَـــعـــادُتنا على قَـــدَرٍ فَـسطتَ عَليْــهـا غَــيــرُةَ القَــدَرِ
أوْدت مـــعًـــا بالعَــين والأثَـــرِ وتَخلَّفَ البـــاقى من الخَـــبـــرِ

ذِكـــرىَ وَتْبــصـــرةً لذى لُبِّ

فكَأنَّمـــا المـلكان مـــا نَعِــمـــا وكَـــأنما المـلِكان مـــا حَكَـمـــا
وكـــأنما النـــوران مـــا ابتـــســمـــا أعـــجبْ بـرُؤيا واهمٍ وهَمـــا

تَـقْـــــضى بلا بَـدْءٍ إلى غِـبٍّ

وكُـــأنما الروُحـــانِ مـــا اعــتْلقَـــا وكـــأنما الإلْفــان مـــا اتفـــقـــا
وكـــأنما الغُــصْنانِ مـــا اعــتنقــا الدَّهرُ يكَذبُ حَــيْــثُـمـــا صَـدقَـــا

مـــا أقـــرَب المـــاضى إلى الكَذبِ

وكـــأننى بالزهرتينِ مَـــعـــًا وهُـمـا كـشَـغْـرِ بَشٍّ فـانَفْـرَعـا
والحَـبَّـتـينِ إذا الـهـوَى انْقَطعـا لُطْفًا لجِمَـعِـهِـمـا كـمَا جـمـعـا
مـــاكُنَّ مِنْ زَهْـــرٍ ولا حَـــبِّ

زالت حـــقـــيـــقـــةُ ذَلك الحُـلم وقَـــضى الأبـرَّ الطاهَرُ الشِـيَمِ
مِنَّا فَـــراح فـــريســةَ العَـدمِ وظَـلـتُ فـيـه فـريسةَ الألـم
حَـــتَّـى يَمُـن اللـهُ بالـقُـــربِ

فَـفَـقَـدتُ مَنْ كـانت تَقَـرُّ بهـا عَـيْنُ المُتـيَّمِ فى تَقَـرُّبِهـا
والنفس تَشْـقَى فى تغـيُّـبـهـا فَـتَظل حَـيـرى فى ترقُّـبـهـا
مـحـبـوسـةً فى مُـقـلةِ الصَّـبِّ

فَـقْـدَ النفـوسِ عـذوبةَ الأمـل فَـقـدَ العـيـونِ النورَ وهْوَ جليِ
فَـقْـدَ العـزيزِ العـزَّ لم يَطُل فَـقْـدَ الفَـتى الدنيـا عَلى عَـجَلِ
إذ جـاءَها ضَـيْـفًا على الرَّحبِ

بَلْ فَـقْـدَ مـحـرور الفـؤاد ظَمى قَـطْرا يـبـل أُوار مـــضـطـرم
بل فَـقْـدَ مُـخـتـلجٍ من الألـم آمــاله بنهــايـة الســقـم
وعـــزاءهُ الموكـــولَ بالـطـــبِّ

مـــاتَت وكلٌّ ضـــاحك جـــذلِ مـــا للورى ولِموتِ مَنْ جَـــهـلوا؟
لا قلبَ يبـكـيـــهـــا ولا مُـــقَلِ بـل نُـبْـلهـــا والّـلـطـفُ والأمـلُ
وشـــبـــابُهـــا وطهـــارةُ القلبِ

مـــاتَت ونورُ الفَــجــرِ مُــرتسمُ   فى الماءِ فَــهْــوَ أغــرُّ مُــبــتــسم

والـــروضُ زاهٍ بـــالــنــدى شَــمُ   والطيــر تَــصــدح فــيــه والنَسَمُ

والزهرُ والأغــصـــانُ فى لَعِــبِ

تــلك المحـــاسنُ فى تفـــردها   تــلك الفــضـــائلُ فى تَعــدُّدها

تــلك الشـــمـــائلُ فى تجـــرُّدها   عَــنْ كــل شــــائبـــةٍ بمَوردْها

أنَّى تبــيتُ وديعـــةَ التُــرب

أيْن الدمـــوعُ تُدرُّها الســحبُ   أينَ الحَــمَـــامُ يبَـيتُ يَنتَــحبُ

ولِمَنْ رياضُ الأُنس تَكتـــئـبُ   ولِـمَنْ تُعِــدُّ حِـدادَها الشَــهبُ

فَــتــغــيبَ فى سُــودٍ من الحُــجُبِ

وعَـــلامَ لا خَـــوفٌ ولا عـــجبٌ   وعَـــــلام لا نَــوْحٌ ولا طـرَبُ

من عـــاش لم تكتبْ به كُــتُـبٌ   أو مـــاتَ لم تُخْطب له خُطَبُ

يُفْـــقَـــد بِلا أهلٍ ولا صَـــحْبِ

مــرَّت بهــذى الـدار وانصــرفَتْ   والناسُ تَجـــهلها لِما لَطُفَتْ

مـــا خَطْبُــهم فــى وَرَدةٍ قُطفتْ   مِنْ روضـــةٍ أوْ بانَةٍ قُــصِــفَتْ

فى عُنْفُــوانِ شَـبــابِهـا الرَّطبِ

كَانَتْ لهَـا الدُّنيـا بِمَـا اشْتَـملتْ   مـرآةَ حُـسْنٍ كَـيـفْـمـا انْتَـقلَتْ

حَـتَّى إذا مــا عُــوجِلتْ فَــجَلتْ   عَنهــا صَــفَتْ مــرآتُهــا وخلَتْ

مِنْهـــا ومن أثــرٍ بِـهـــا يُنبْـى

هذه القصيدة تنتمى لفن عريق من فنون الشعر العربى والإنسانى هو فن الرثاء والتوجع على الراحلين، وهو فن شاع فى الشعر العربى وتميز منه نوعان يتباعدان فى كثير من الأحايين: رثاء المجاملة، وهى القصيدة التى تكتب تلبية لواجب اجتماعى بالدرجة الأولى وفى هذا الإطار تندرج كثير من قصائد الرثاء "الرسمية" وتكاد تقترب فى بنائها من قصائد المدح "الرسمية"، وقد أشار بعض النقاد القدماء إلى أن الفرق الرئيسى بينهما هو أن ذكر صفات الممدوح تكون بصيغة الحاضر "أنت" أما صفات المرثى فتأتى بصيغة الماضى "كنت". أما النوع الثانى من المراثى، فهو الذى يأتى استجابة لشعور خاص، ويعرف الشعر العربى الكثير من القصائد الجيدة فى هذا الإطار مثل قصائد الخنساء فى رثاء أخيها وأبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أولاده، وقصائد ابن الرومى كذلك وجرير ومحمد بن عبد الملك الزيات ومرثيات عبد الرحمن صدقى وعزيز أباظة فى زوجاتهم.

ومع أن قصيدة مطران تنتمى إلى هذا النوع الأخير المتسم عادة بصدق الشعور وحرارة التعبير عنه، فإنها تنتمى إلى نوع آخر منه أكثر حرقة، وهو رثاء المحبوبة "العذرية" قبل أن ينعم المحب معها بلذة العيش، وهى الحرقة التى كانت تدفع بالمحب إلى الجنون فى التراث العذرى، وكانت تدفع بالمجتمع إلى أن يتقبل هذا النوع من الجنون ويعترف بما فيه من لذة الفن.

ومطران يختار لقصيدته "عنوانًا" وتلك وحدها ظاهرة تلفت النظر فى هذه الفترة المبكرة من أوائل القرن، فالقصيدة العربية القديمة، لم تكن تعرف عنوانًا لها إلا موضوعها أو قافيتها فالحديث يجرى عن ميمية المتنبى فى عتاب سيف الدولة أو عن همزية أبى نواس، أو عن قصيدة الشريف الرضى فى مناسبة معينة وحتى عندما كانت تذكر القصيدة بكلمة مختصرة مثل قصيدة "عمورية" لأبى تمام فلم تكن هذه الكلمة عنوانها وإنما كانت موضوعها، وهذا التقليد هو الذى جرت عليه القصيدة العربية فى عصر الإحياء، فلم يؤلف عن البارودى مثلاً اختيار عناوين لقصائده، ولعل مطران كان من أوائل من أشاع تقليد اختيار عنوان مستقل للقصيدة، وهو التقليد الذى أصبح الآن

ركنًا أساسيًا من أركان القصيدة ولعل من امتدادات هذا التقليد أيضًا فكرة اختيار عنوان رئيسى للديوان بدلاً من اقترانه باسم صاحبه كما كان متبعًا فى القديم، وكما ظل حتى عصر مطران وشوقى وحافظ الذين سميت دواوينهم بأسمائهم.

أما العنوان الذى اختاره مطران لهذه القصدة وهو "مثال فى مرآة" فهو عنوان مكثف مركَّز موح، وهو يلخص التجربة من خلال الإشارة إلى عنصريها الرئيسيين وهما "النموذج" و"الزوال". ومع أن الترجمة النثرية لمحتوى العنوان تقول إن المحبوبة فى الدنيا كالصورة فى المرآة وسرعان ما اختفت، فإن التعبير الشعرى عن هذا المعنى، سواء فى عنوان القصيدة أو فى خماسيتها الأخيرة، جاء وقد تعددت جوانب إشعاعه، فالكلمة الأولى "المثال" يتم اختيارها من بين مجموعة مفردات تعبر عن الطيف الذى لا يمكن الإمساك به، واللغة فى هذا المضمار يمكن أن تمدنا بالكثير، كالصورة والطيف، والخيال، والمثال، لكن كلمة "المثال" من بينها تشف عن معان أخرى، فهى تنتمى إلى عائلة "النموذج الأمثل" و "عالم المثل" و "التمثال المحكم" وغيرها من التداعيات التى لا تقف بالكلمة عند حدود انعكاس صورة عن جسد مصقول، وإنما تشف عن أبعاد هذه الصورة فى نفس رائيها، على أن هذه الصورة المثالية لا تظل طرفًا واحدًا وإنما تكتمل دائرتها بانعكاسها على جسم مصقول مجلو، وهذا الحسن الذى كان، لم يكن دون صدى وإنما كان العالم المحيط به مرآته التى تجلو محاسنه أينما كان.

تعتمد القصيدة فى بنائها على عنصرين رئيسيين يغلفان إطارها الخارجى، وحركتها الداخلية، ويبعثان الحياة فى عشرات الخلايا الصغيرة المكونة من الكلمات وأدوات الربط والجمل الصغرى والكبرى حتى تصل القصيدة من خلال هذا كله إلى مداها المقدر لها فى نفس متلقيها، وهذان العنصران هما: النمو، والتقابل.

وتبدو ظاهرة النمو فى حرص الشاعر على الاقتراب التدريجى من قمة النموذج المنشود فهو يجمع خيوطه الواحد تلو الآخر ويصل به إلى قمة يظن بها أنها نهاية المطاف ثم ما يلبث أن يضرب عنها لكى ينتقل إلى قمة أعلى، ويستعين الشاعر على ذلك أحيانًا ببلاغة الصور المتجاورة التى تزحف فى نمو مباشر، وربما ظهر ذلك فى المقطع

الثالث والرابع والخامس من القصيدة، حيث تبدو درجة التقارب المنشود بين الحبيبين فى صور متدرجة، فهما قد كانا ملكين يجللهما فلك واحد، وروحين تظلهما روح واحدة، ونورين يكللهما نور واحد، وقد يلاحظ أن هذه الصور التى ضمها المقطع الثالث فى دوائر الملائكة والأرواح والأنوار وهى من ناحية ثانية صور تخضع لقوى أعلى منها، فالملكان "يجللهما" فلك، والروحان "تظللهما" روح والنوران "يكللهما" نور، ولهذا جاءت الضمائر المعبرة عن الصور، من الناحية النحوية "مفعولاً به" دائمًا فى هذا المقطع، لكننا عندما نلاحظ المقطع الرابع، نجد أن النمو يتقدم درجة، فصورة الحبيبين هى صورة "ملكين" وهنا يتحقق النمو على محورين، فهناك إمكانية اللقاء المحسوس بين الملوك لا المعنوى فقط كما كان الشأن فى المقطع السابق، وهناك انتقال من حالة الصورة المهيمن عليها، والتى أخذت نحـويًا شكل المفعول به فى الصـورة السابقة إلى الصورة المهيمنة التى تجعل الدهر فى هذا المقطع خادمًا يرهبهما وتجعل السحب تحت سريرهما.

على أن النمو سوف يبلغ مداه حقيقة فى المقطع السادس (وسنعود للخامس فيما بعد) ففى هذا المقطع تبلغ صور التقارب المنشود مداها، لا فى صورة واحدة، ولكن فى ثلاث صور جزئية متتالية تكون معًا "حزمة صورية" فالحبيبان، غصنان فى دوحة بل زهرتان داخل الغصن بل حبتان داخل الزهرة.

كنـــا كـغـصنى دوحـة نبـتـا	بل زهــرتى غـصن تعـانقـتـا
بـــل حـبـتين بزهـــرة نمتـا	وتسـاقـتـا لما تعـاشـقـتـا

(نار الغرام مع الندى العذب)

وينبغى أن نقف قليلاً أمام هذا المقطع، فهو من ناحية يمثل قمة حركة النمو فى هذا الجزء من القصيدة، حيث يبدو التقارب الذى كان فى البداية تقاربًا شفافًا بين الملائكة والأرواح والأنوار، يبدو هنا تقاربًا عضويًا شديد التماسك بين أغصان الدوحة،

وأزهار الغصن، وحبات الزهر، ومن خلال هذا ينتقل من قمة التقارب المعنوى. إلى قمة التقارب الحسى عبر درجات من سلم النمو التصاعدى، تمثلت فى الانتقال فى المقطع الرابع من لقاء الملائكة إلى لقاء الملوك، وفى المقطع الخامس إلى لقاء إلفين فى الفردوس، وربما يلاحظ هنا أن هذا المقطع الخامس لم يرد فى موضعه تماماً وأنه كان يحسن له أن يتبادل موقعه مع المقطع الرابع، حيث يبدو لقاء الإلفين "فى الفردوس" بما تحمله كلمة الفردوس من إيحاء علوى، لقاء أقرب إلى عالم المعنويات والملائكة والأرواح الذى يمثله المقطع الثالث. على حين يبدو لقاء الملوك أقرب إلى عالم المحسوسات الذى يمثله المقطع السادس، فكان أولى بالمقطعين الرابع والخامس أن يتبادلا موقعيهما، ليمتد كل مقطع منهما مع ما يشاكله.

على أن هذا المقطع السادس أضاف من ناحية أخرى وسيلة من وسائل التعبير عن النمو، لم تتبعها المقاطع السابقة عليه، فالمقاطع السابقة، اتبعت وسيلة تجاور الصور الذى يوحى بتصاعد درجات القرب من خلال التأمل، لكن هذا المقطع لجأ إلى وسيلة لغوية مباشرة للتعبير عن النمو والتدرج، وهى حرف العطف "بل" الذى يفيد الإضراب كما يقول علماء النحو والبلاغة.

والواقع أن البلاغيين يفرقون تفرقة دقيقة بين نوعين من دلالة "بل" على الإضراب فهناك نوع يشيع فى الكلام للدلالة على الانتقال من معنى إلى معنى آخر، وهو ما يسمى بإضراب الإبطال، وهو ما يقصد به إبطال معنى الكلام السابق على "بل" وإثبات معنى التالى لها، كأن يقال: "توجه شرقاً بل غرباً" أما الضرب الثانى فهو ما يسمى بإضراب الانتقال، وهو الذى يستخدم فى إحداث النمو فى الصورة ويراد منه إيصال الإحساس بالتدرج بحيث لا يبطل المعنى السابق على "بل" ولكن يتدرج به الفنان فيقدم للمتلقى درجة أعلى، وتشيع هذه الأداة عند المجيدين من الشعراء ومنهم ابن الرومى الذى يستغل هذه الأداة فى قصائده استغلالاً جيداً، ومن الأمثلة الواضحة على ذلك عنده، ما جاء فى قصيدته فى رثاء "بستان" المغنية، حيث يقول:

بسْتَان أُسقيت منْ مدامعنا الدمعَ وأُعقبت عقْبةَ المطَرِ

بَلْ حَقَّ سُقياك أنْ تَكونَ من الصَّهباءِ صهباء حِمْص أَوْ جدَرِ

بَلْ مِنْ رَحيقِ الجِنانِ تُقْطبُ بالمسكِ سُلافاتُه بلا عَكَرِ

بَلْ مِنْ نَجيعِ النُّفوسِ تُمْزج بالعَطْفِ وصَفوِ الودادِ لا الكدرِ

فالنمو والتدرج فى التعبير عن ماء السقيا الذى تستحقه بستان، يمر من خلال أداة إضراب الانتقال "بل" عند ابن الرومى، من الدمع العزيز إلى الصهباء الصافية إلى رحيق الجنان إلى نجيع النفوس الممزوج بصفو الوداد، وهى كلها مراحل فى السقيا لا تلغى أخراها أولاها، ولكنها تنمو بها نموًا شاعريًا محكمًا، وابن الرومى يعود فى نفس القصيدة لكى يستخدم "بل" مرة أخرى فى "حزمة" من الصور تعبر عن تصاعد إحساسه بالحزن، وبحثه عن أكثر الوسائل إيلامًا للنفس لكى يعبر من خلالها عن شدة حزنه على بستان، فيقول:

أَبْكيكِ بالدمعِ والدماءِ، بَلِ التسهادِ، بل بالمشيبِ فى الشَّعرِ

بل بنحولِ العظام مُحْتقرا ذاك، وإنْ كانَ غير مُحْتَقَرِ

بَل باجتنابِ الشفاءِ، بَلْ بِتَوخِّى النفسِ ما يُتَّقى من الضررِ

بعد هذه الإضاءة السريعة على حرف العطف "بل" أداة النمو فى الصورة التى لجأ إليها مطران فى الأبيات التى معنا نعود إلى هذه الخماسية السادسة التى تستخدم ذلك الحرف لنرى دقة الانتقال بين الصور المتتالية، فالتعبير عن شدة التصاق الحبيبين يجعلهما فى هذه الخماسية غصنين فى شجرة، ومعنى هذا أنهما أصبحا جزءًا من جسد واحد، بعد أن كانا من قبل فى الخماسيات السابقة جسدين متقاربين، ملكين، أو نورين، أو إلفين... إلخ.

ومع أنهما أصبحا هنا جزءاً من جسد واحد، فإن النمو عن طريق "بل" يحاول أن يضيق الفجوة بينهما أكثر فأكثر، فبعد أن كانا غصنين فى دوحة يصيران زهرتين فى غصن، ثم يصيران حبتين فى زهرة ليبلغا قمة الاتحاد والامتزاج.

إذا كانت طريقة النمو قد أدت وظيفتها الشعرية فى مرحلة من مراحل القصيدة وهى مرحلة التعبير عن التقارب الشديد فى المتحابين والسعادة به، فإنها عادت مرة أخرى فى موجة جديدة، بعد أن تلقت الموجة الأولى صداها فى شكل موجة تقابل، يمكن أن تمثل الجزر فى مقابل موجة المد الأولى وتلك نقطة سنعود إليها عند معالجة عنصر التقابل فى القصيدة.

وموجة النمو الجديدة تتمثل فى ثلاث خماسيات هى الثانية عشرة والثالثة عشرة والرابعة عشرة، وهى خماسيات يدور محورها حول أثر فقدان المحبوبة فى نفس حبيبها، والخماسية الأولى من هذه المجموعة تقدم صوراً متوازية تمهد لموجة النمو. فالمحبوبة كانت قرة العين فى القرب، وشقاء النفس فى الغياب، ومصدر الحيرة فى الترقب، وتأتى الخماسية الثالثة لكى تبنى على هذا الأساس وتبين مدى الفقد وأثره فى النفس، والشاعر يلجأ إلى صياغة نحوية يربط بها المقاطع من خلال المفعول المطلق (فَقْدَ) الذى يفتتح به الخماسيتين الثانية والثالثة من هذه المجموعة وكان قد افتتح الخماسية الأولى منها بالفعل (فَقَدَ)، ومن خلال ذلك الربط النحوى يتم التفاعل بين المقاطع.

وقد يلفت النظر أن الشاعر هنا يلجأ فى بناء النمو إلى نفس الطريقة فى بناء النمو فى الموجة الأولى، بمعنى أنه يعمد أولاً إلى الصور المتجاورة التى يستشف منها النمو، ثم يتبع ذلك باللجوء إلى أداة العطف "بل" وسيلة إضراب الانتقال كما أشرنا من قبل.

أما الطريقة الأولى فتبدو فى الخماسية الثانية من هذه المجموعة حيث تتجاور صور أربع بعضها معنوى وبعضها محسوس ولكنها تتجه جميعاً إلى محاولة رسم أثر درجات الفقدان، ومن شأن الشاعر فى حالة النمو، أن يصعد بنا السلم صعوداً تدريجياً، بحيث لا نضع قدمنا على الدرجة الثالثة قبل الدرجة الثانية مثلاً. وفى ضوء هذا نود أن

نتأمل الصور الأربع لنعرف إلى أى حد وفق الشاعر فى التدرج، لقد أوردت القصيدة صور الفقدان ودرجاته على النحو التالى:

(أ) فقدان النفس لعذوبة الأمل.

(ب) فقدان العين للنور.

(ج) فقدان العزيز للعز.

(د) فقدان الفتى للدنيا.

وربما يقودنا التأمل إلى ملاحظة أن التدرج غير دقيق، فليس فقدان العزيز للعز وهو الدرجة الثالثة أقسى من فقدان العين للنور وهو الدرجة الثانية، ومن ثم فربما كانت كل من الدرجتين أولى بمكان صاحبتها منها.

فى الخماسية الأخيرة من هذه المجموعة، يتم بناء النمو عن طريق حرف إضراب الانتقال "بل" ويتصدر الخماسية المفعول المطلق "فقد" لكى يربطها بالخماسيتين السابقتين، وفى هذا الإطار تحاول الخماسية أن تبنى على ما سبقها فى بيان أثر الفقدان فى النفس وذلك من خلال اللجوء إلى صور جديدة تبنى آثاراً أكثر عمقاً وإيلاماً، وتورد الخماسية فى هذا الصدد صورتين:

(أ) فقدان ظامئ الفؤاد لقطرة تبل أواره.

(ب) فقدان المريض الأمل فى الشفاء.

وواضح أن الصورتين معاً تشكلان "ثنائياً" فتعزف إحداهما على وتر معنوى وتعزف الثانية على وتر حسى لكنهما تشتركان معاً فى مرارة الإحساس بفقدان الخلاص هنا وهناك.

إن هذه الصور المكثفة تتعاون جميعاً فى موجتين من موجات النمو لتصور الإحساسين المتقابلين اللذين يخيمان على جو القصيدة وهما إحساس حلاوة القرب الطاغية، ومرارة الفقد الفاجعة، وإذا كان النمو هو "لحمة" البناء الفنى، فإن التقابل هو "سداه" وهذا التقابل ماثل فى كثير من أجزاء القصيدة، وهو يحدث أحياناً بين خماسية وأخرى،

أو بين مجموعة من الخماسيات، ومجموعة تالية لها، وأحيانًا بين مجموعتين متباعدتين. أو بين أداتين تمثل كل منهما مفتاحًا لموقف شعورى وقد يكون ذلك التقابل ماثلاً فى لمسات فنية دقيقة فى طريقة التصوير كأن تعمد صورة معينة إلى الامتداد الخارجى، وتعمد غيرها إلى الامتداد الداخلى كما سنحاول رؤية ذلك.

ولا شك أن التقابل الرئيسى يتمثل فى استخدام مفتاحين هما:

(أ) كنـا.

(ب) كـأنما.

والمفتاح الأول فيهما يشير إلى الواقع الحلو الذى كان، بينما يشير الثانى إلى انحسار هذا الواقع وزواله ومرارة فقدانه وقد تصدَّر المفتاح الأول أربع خماسيات (٣، ٤، ٥، ٦) بينما تصدَّر الثانى ثلاث خماسيات (٨، ٩، ١٠) وجاءت الخماسية الحادية عشرة امتدادًا لها، وقد حرص معمار القصيدة على مراعاة التقابل ما أمكن بين صور المجموعة الأولى، والتى يمكن أن يطلق عليها "مجموعة المد" وبين صور المجموعة الثانية، والتى يمكن أن يطلق عليها "مجموعة الجزر" ونستطيع أن نتبين ذلك لو رتبنا صور كل مجموعة وفقًا لورودها فى القصيدة على النحو التالى:

مجموعة المد	مجموعة الجزر
١- ملكان فى فلك واحد	١- ملكان لم ينعما
٢- روحان فى روح واحد	٢- ملكان لم يحكما
٣- نوران فى نور واحد	٣- نوران لم يبتسما
٤- ملكان عليهما تاج السعد	٤- روحان لم يعتنقا
٥- إلفان فى الفردوس	٥- غصنان لم يقنعا
٦- غصنان فى دوحة	٦- زهرتان لم تجتمعا
٧- زهرتان فى غصن	٧- حبتان لم تكونا
٨- حبتان فى زهرة	

ولقد يلاحظ أن التقابل هنا اختل فى موضعين، الأول عندما تبادلت الصورتان الثانية والرابعة موضعيهما، فحلت كل واحدة مكان الأخرى، ولعل الذى دفع الشاعر إلى ذلك، هو الرغبة فى إحداث الجناس بين صورة الملكين والملكين، وهو ما لم يكن يحدث لو ظلت الصورة الثانية مكانها وجاء الاختلال الثانى من فقدان المقابل للصورة الخامسة، وهى صورة الإلفين فى الفردوس، ولعل ذلك راجع إلى حيرة هذه الصورة وقلقها – كما أوضحنا خلال حديثنا عن النمو – وترددها بين الاثنين.

وإلى الصورة المحسوسة من خلال كلمة الإلفين، أو الصور العلوية المعنوية، من خلال كلمة الفردوس، وفيما عدا هاتين الملاحظتين يبدو التقابل قويًا بين موجة المد، وموجة الجزر وينبغى الإشارة هنا إلى أن هذا التقليد له جذوره القديمة عند الشعراء العرب، وقد سماه البلاغيون "اللف والنشر" وفرقوا بين ما يلتزم منه الترتيب فى تقابل الصور، وسموه "اللف والنشر المرتب" وما يخرج على الترتيب، وسموه "اللف والنشر غير المرتب" فهو فن بلاغى قديم يؤتى أكله عندما يحسن الشاعر توجيهه ويتجاوز به مجرد التقابل اللفظى، إلى التقابل الذى يشف عن المفارقة العميقة بين لحظات الزمن، ويبرز من خلال هذه المفارقة ما يرمى إليه من هدف، قد يتمثل فى عبثية الموقف أو شدة مرارته، أو اجترار تفصيلاته على النحو الذى رأيناه فى هذه القصيدة.

وإذا كان مطران من خلال هذه القصيدة وغيرها قد أجاد استخدام هذا الفن البلاغى، بحيث تجاوز به مرحلة "المحسنات اللفظية أو المعنوية" إلى مرحلة "معمار القصيدة" فإن كثيرًا من الشعراء المعاصرين ساروا على هذا النهج فيما بعد حتى أصبح واحدًا من تقاليد القصيدة المعاصرة، بل إن هناك قصائد – فى استخدامها لهذا التكنيك – تذكر تذكيرًا قويًا بقصيدة مطران، ومن هذه القصائد قصيدة صلاح عبد الصبور المشهورة: "أحلام الفارس القديم" حيث يقوم محورها على فكرة التقابل بين حياة حبيبين فى مرحلتين متقابلتين، مرحلة الأمنية ومرحلة الواقع، وقد حملت القصيدة للولوج إلى هاتين المرحلتين مفتاحين متقابلين هما:

(أ) كـنـا.

(ب) كأنما.

وجرى من خلال المفتاح الأول إيراد مجموعة من الصور تصور شدة القرب بين الحبيبين أو تمنى ذلك، على النحو الذى جرت عليه مجموعة الصور التى أطلقنا عليها عند مطران: "صور المد" بل إن بعض صور صلاح عبد الصبور تلتقى مع صور مطران وتتأثر بها مثل الصور التى احتلت مطلع قصيدة "أحلام الفارس القديم":

لو أننا كغُصْنَى شَجرة

الشمسُ أرْضعت عروقَنا معا

والفجُر روانا ندى معا

فهذه الصورة تذكر بالخماسية السادسة عند مطران

كنا كغصنى دوحة نبتا	بل حبتين بزهرة نمتا
بل زهرتى غصن تعانقتا	وتساقتا لما تعاشقتا

نار الغرام مع الندى العذب

غير أن بقية صور المد فى قصيدة صلاح عبد الصبور أخذت مسارها المستقل:

ولو أننا كنا نُجَيْمَتَينِ جارتين

لو أننا كنا بشطِّ البحر موجتين

لو أننا كنا جناحى نورس رقيق

كما أن مجموعة صور الجزر عند عبد الصبور اتبعت تكنيكاً مخالفاً، حيث لم تعتمد على الجزئى بين الصور الصاعدة والصور الهابطة كما رأينا عند مطران ولكنها اعتمدت على الإيحاء الإجمالى من خلال التركيز على مدخل التقابل:

لـكــنــنــا . . . لـكــنــنــا

وآه من قــســوتهــا لـكننا

إذا افــتــتــحنا بالمنى كـلامنا

لكن يبقى أن تكنيك التقابل رسخ فى القصيدة العربية وأصبح جزءًا من معمارها وأن قصيدة مطران – التى نحن بصدد الحديث عنها – من أوائل القصائد التى أرست هـذا التقليد.

لنعد الآن مرة أخرى إلى إلقاء نظرة عامة على القصيدة لنرى أثر "النمو والتقابل" فى بناء هيكلها الرئيسى.

لقد لاحظنا من قبل أن القصيدة تعتمد مبدأ "الموجات" الصاعدة والهابطة وأنها داخل كل موجــة تنمى جزئياتها بوســائل اللغــة المختلفــة فى التعــبير والتصــوير، ثم تحرص على التقابل مع هذه الجزئيات فى الموجة التالية، وفى هذا الإطار يمكن أن يتوزع هيكل القصيدة على النحو التالى:

الخماسيات:

٣–٦ موجة مد نامية فى لحظة السرور.

٨–١١ موجة جزر مقابلة.

١٢–١٤ موجة مد نامية فى لحظة الحزن.

١٥–١٦ موجة جزر مقابلة.

إن موجة الجزر الأخيرة تمثلت فى إحداث التقابل بين حالة الشاعر فى لحظة الفقد التى صورتها الخماسيات الثانية عشرة والثالثة عشرة والرابعة عشرة، وبين حالة

الطبيعة التى صورتها الخماسيتان الخامسة عشر والسادسة عشرة، وإذا كان الشاعر يحس مرارة الفقد بدرجاتها المتنامية، فإن الطبيعة من حوله كانت ضاحكة جذلة، وكان نور الفجر مبتسمًا فى انعكاسه على الماء وكان الروض زاهيًا، والطير صداحًا، والزهور والأغصان فى لعب، هل كان ذلك مجرد تقابل، أم أنه عرس الطبيعة باستقبال زهرة من الزهرات تعود من جديد إلى النشأة الأولى - ربما قبل أن تلوثها النشأة الثانية - لتمتزج نقية بعناصر الجمال الأولى - وتتفاعل معها من جديد وربما تشكلت يومًا فى زهرة برية أو زهرة إنسانية أو وجه جميل أو قصيدة مشعة.

هل يريد مطران أن يقول ذلك؟ ربما.. ولكن فلسفة التقابل والنمو تقول ذلك بالتأكيد.

* * *



كيمياء التعبير والتصوير
في شعر محمود حسن إسماعيل



« دعـونى أغنى

فإن الغنـاء طريقى إلى كل سر بعيد

خلقـت لأرتـاد روح الحـياة

وأستـلُّ أعـمـاقـها للـوجـود

ومـهـمـا سـرى قـبلى السـائرون

فإنى على كل خطـو جـديد »

محمـود حسـن إسماعيل

ربما كان هذا المفتتح الشعرى الذى تبدأ به قصيدة «الضباب الأخضر» يصلح مدخلاً هاماً إلى عالم التجربة الشعرية الخاصة عند محمود حسن إسماعيل ، فهو من بعض الزوايا يركز على رؤية «الشاعر» لمدى المغامرة المنوطة به ، وعلاقة ذلك المدى بالتراكم الإبداعى لمن سبقوه ، والواقع أنه إذا كان ذلك المدى يتعلق بالعزف الجديد على لحن قديم ، أو بإعادة الصياغة لمعانٍ مألوفة مترقبة ، أو حتى بصب مشاعر جديدة فى رموز معهودة ، فإن إحساس «الشاعر» قد يتولد بأن كثيراً من ثمار الغابة قد سبقه إليها أسلافه ، وقد تنطلق شكواه من ضيق مجال الحركة «هل غادر الشعراء من متردم ؟» أو يتولد لديه إحساس بأنه يستعير ثيابهم : «ما أرانا إلا معاراً» !

لكن هذا المدى الشعرى عندما لا يكتفى بأن يفتش عن حاجته خارج الذات الشاعرة ومن خلال التراث الإبداعى المتراكم . وإنما يوجه المسار إلى «الأسرار البعيدة»

ويرتاد روح الحياة ذاتها لكى يستل أعماقها ، فإنه يرتاد تجربة لم يخضها أحد من قبله ، ما دام هو نفسه لم يخض الحياة من قبل ، وما دام مؤهلاً لأن يعكس نفسًا متفردة لا ترتدى ثيابًا مستعارة ولا تخاف من أن يكون الطريق قد تم ارتياده : « ومهما سرى قبلى السائرون ، فإنى على كل خطو جديد » ، ومن هذا المنطلق يستطيع الشاعر الجيد أن يجعلنا نحس بأن تيار الحياة كمجرى النهر المتدفق لا نستطيع أن نغمس يدنا فيه مرتين أبدًا على حد تعبير مارسيل بروست ، على حين يجعلنا الشاعر الأقل جودة نحس أننا أمام بركة من الماء الراكد الذى غمست فيه آلاف الأيدى من قبل وتركت فيه جانبًا مما تحمله من خير أو شر.

ولعل محمود حسن إسماعيل كان من أكثر الشعراء المعاصرين دورانًا حول كنه تجربته الشعرية وتصوره لأبعادها وأسلحتها ومداها بل وتفردها ، وهو منذ لحظة مبكرة فى تجربته الشعرية كتب سنة ١٩٣٧م يقول[١٢١]:

غيرى يسوق الشعر فضل بلاغة وأنا أفجر فى منابعه الدما

وما دامت البلاغة لسيت هدفه المعلن على الأقل وإن كانت أحد أجنحته فى رحلة العودة بعد اكتشافات الغابات البكر ، فهو فى حاجة لأن يتدرع فى رحلة الذهاب بوسائل النفاذ والتوغل والتجاوز ، ويتزود بشىء قريب مما كان يتحدث عنه الشاعر الفرنسى رونسار فى القرن السادس عشر عندما يكتب عن الشعراء قائلاً :

عندما تخف من الذرات الإنسانية أرواحهم

ويعبئهم ذلك الغضب المقدس

وتطهرهم الصلوات ... يخفّون إلى كل الآفاق

وشاعرنا يتحدث بدوره عن نايه الذى له فى كل صدر درب ، وعن قدرته على أن يجوس داخل ألفاف التيه لكى يفجر الموج ويعصر الأسرار فى الكئوس وأن المدى الذى يبلغه من صحارى الغيوب تجهله الريح وهو مدى لا شاطئ له [١٢٢] :

ربابى على النفس ، نفس تطل	وتصغى وتعزف هم النفوس
ففى كل صدر لنايى دروب	وألفاف تيه لديها تجوس
تفجر أمواجها الموثقات	وتعصر أسرارها فى الكئوس
مجنحة من صحارى الغيوب	بما يجهل الريح أقصى مداه
فلا فى الفضاء ولا فى الخفاء	لها شاطئ تحتويها رواه
سديم من الوهج المستطير	على كل شىء يؤج الحياة

وإذا تجاوز الأفق المعاهد المرسومة والرؤى المطروقة ، فلا يصبح الحديث عن التجربة الشعرية ضرباً من الزهو أو الفخر ولا مجرد حديث الصدى الذى يحدثه النتاج الشعرى فى المتلقى فيراه الأعمى ويسمعه من به صمم ، ولكنه يصبح استكشافاً وعوناً على الاستكشاف فى آن واحد ، ويصبح ترنماً بالآفاق المتوخاة ، ومحاولة لتلوين بعض الأحجار فى المرتقى الصعب الذى صعد الشاعر من خلاله إلى قمم مجهولة ، لا لكى يرسم للقارئ خط الصعود «السياحى» المريح ، ولكن لكى يساعده على تحمل عناء لذة الكشف والارتياد ، على هذا النحو يعود محمود حسن إسماعيل إلى الدوران حول البصيرة الشعرية وحقلها الذى تمارس من خلاله لوناً من «الفراسة» الشعرية متمثلاً فى قراءة أسرار الوجود والوجوه والنفاذ منها إلى خبايا الصدور ، وإذا كان ديستويفسكى يلذ له أن يتأمل فى وجوه العابرين وأن يحاول أن يقرأ ما يمكن أن يدور وراء كل وجه من أحاسيس متفردة يجعلها خميرة لتجربته القصصية ويقول عبارته المشهورة[١٢٣] : « كنت مولعًا بأن ألحظ السائرين فى الشوارع وأتأمل سحنهم المجهولة ، وأبحث من هم ، وأتخيل كيف يحبون ، وما يمكن أن يكون مثار اهتمامهم » فإن محمود حسن إسماعيل كان لديه إحساس بأبعاد تجربته على نحو قريب حين يقوله [١٢٤] :

دهور توالت والرباب على يدى ... وأعزف للإنسان سر تميمتى

وأستل من تيه الوجوه ضلالها ... وما دفقته فى سراب الخديعة

أغوص بها حتى يذوب شغافها ... وأنفذ حتى فى جذور الغريزة

ومهما تلوَّت نظرة أو تخالست ... رميت لها صياد كل خبيئة

ودرت حواليها وطرفى ساكن ... يجوب زوايا النفس فى كل نظرة

فما فاتنى وجه ، ولو كان زاده ... من التيه ، ليل غارق فى سكينة

ولا فرَّ عنِّى من سمعت بوجهه ... عزيف الرياح الهوج فوق الظهيرة

وإذا كانت أشعة التجربة الشعرية تمثل ضوءًا كاشفًا يحاول الشاعر فى وعى توجيه مساره وهو يتأهب فى رحلة الذهاب ، قبل أن تتخلق وتكتسب على يديه عناصر البناء الشعرى فى رحلة الإياب كما سنرى ، فإن منبع التجربة ذاتها يظل غامضًا لديه ، ولحظة رضاها يظل هو طوعًا لها قبل أن تنبثق فتكون طوعًا له ، والشاعر كثيرًا ما يدور حول منابع تجربته ، سواء فى المقدمات النثرية لقصائده ، أو خلال القصائد ذاتها ، وكثيرًا ما يتحدث عن موجات الفتور أو الأفول أو الانبثاق التى توجه العلاقة بينه وبين لحظة الإلهام وهو فى حديثه عن منابع اللحظة لا يكاد يختلف عن فكرة أفلاطون القديمة فى أن الشعراء كائنات تتقمصها أرواح علوية فتملى عليها ما تريد دون أن يكون للذوات الشاعرة كثير من الطوع فى استقدام اللحظة. فى مقدمته لقصيدة « سيف اللَّه » [١٢٥] يكتب الشاعر : « أصغى الشاعر لهمس الضياء على قبر الإمام علىّ رضى اللَّه عنه فى زورة للنجف الأشرف بالعراق ... فسمع هذه الترنيمة وألقاها ... فى مساء اليوم نفسه » وهو قريب من المعنى الذى يفيض عنه شعرًا حين يقول [١٢٦] :

ولا سجوة فى مهب الخيال يغنى بها ما تلقفته

نشدت السكينة فى كل جمر على وتر القلب أوقدته

وما لى يد فيه إلا صدى كما تسمع الروح رددته

غنائى ، ومنى وما لى سبيل إليه فأنى أتى سقته

وإذا كان النقاد قد لاحظوا على مبدأ أفلاطون الشهير فى الإلهام أنه يعكس فى وقت واحد شيئين (١٢٧) : قلقه من هذيانهم ، وهو ما دفعه لأن يخرجهم من ذواتهم ويعتبرهم غير مسئولين من ناحية ، ويعكس من ناحية ثانية لونًا من التعظيم لهذه الذوات التى عادت لتوها من زيارة الحضرة المقدسة . إذا كان هذا الانطباع أكدت جانب عدم المسئولية فيه محاورات سقراط الشهيرة ، فإن شاعرنا يتكئ على جانب الإيجاب وحده فى التصور القديم ، حين يحفظ للشاعر زمام حمل المشعل فى رحلة الاستكشاف التى تعقب لحظة الإلهام ، كما أشرنا من قبل ، إن الشاعر فى دورانه حول التجربة الشعرية ، يلتقط لحظة حلولها التى تشبه حلول العافية فى البدن بعد طول السقام فتنتزع الأكفان ويضج الهوى ويولد الفجر ويجىء السحر ويستيقظ الملاح وتنطلق أشرعة السفائن ثم يحرث الهشيم الذى لف الحياة ، والصمت الذى دفنها ويأتى العذاب الخالد والألم العظيم الذى يحن له دائمًا من مر بلحظة الإلهام وسبر غورها على النحو الذى يقدمه محمود حسن إسماعيل فى قصيدته «سواقى إبريل» (١٢٨) .

ضج الهوى فى بدنى فهل نزعت كفنى

وسقت فجرا من زمان الحب فوق

أعينى

وجئتنى بالسحر والماضى الذى بددنى

ونشــــــــــوة لـم أدر إلا أنـهــا تــوقـظــــنـى

وتـطـــلق الـريـح لآفــاقـى وتـــزجــى ســـفـــنـى

ضج الـهــوى فـى بـدنـى فـــزلـزلـيـنـى واسكنـى

واحــرقـى كـل هـشـيـم فـى الحـــــيـاة لـفَنـــى

وكـل صـــمـت راح فـى رمـــاده يـــدفـــنـــى

ويغـرس النســـيـان فى كـل تـراب ضـمّنـى

ســـوقـى إلى قلبى عـذابا خـالـدًا يـرحـــمنـى

ويـتـــــــرك الأيــام حــولـى لاهـيـــات المحــن

وهذه التجربة الشعرية الفريدة غير المستعارة ، إذا كنا نلمح فيها من خلال التحليل هذا الصراع المستمر بين اللا إرادة والإرادة متمثلاً فى لحظة الإشراق غير الاختيارية متبوعة بمحاولة السباح المهيمنة على الموجة وتوجيه مسارها قبل أن تهيمن هى على الجسد وتطويه ، وإذا كنا نلمح أيضًا فى التجربة لحظة الأفول والانبعاث من خلال النتاج الشعرى لمحمود حسن إسماعيل ، فإن ذلك لا ينبغى أن يصرفنا عن ملمح رئيسى وهام تبوح به قصائد الشاعر نفسه ، وهى شدة الالتحام بين عناصر التجربة التحامًا يكاد يستعصى على التجزئة ويكاد يتهم محاولتها بالافتعال ، وهو التحام تتلاقى فيه اللحظة اللا إرادية باللحظة الواعية ومسار رحلة الاستكشاف برحلة العودة بوسائل التعبير عنها ، وتبلغ قمتها عندما تلتحم التجربة بالشاعر نفسه فلا نجد ثمة ذاتًا متأملة وموضوعًا خارجيًا يتلقى أشعة التأمل ، وإنما نجد «قصيدة» تشكل عالمها الخاص ووسائلها الخاصة ، وتتيح فى كثير من الأحيان أن تبتعد عن

التفكير فى العالم الموازى الذى ينبغى أن تقارن به لكى تقاس درجة البعد والقرب ، درجة التشبيه أو الاستعارة ، درجة المماثلة أو المخالفة ، وكأنها تريد أن تتجاوز مرحلة «كأنه» أو «ما أشبهه» مجسِّدة عالمًا منفردًا لا يقاس إلى سواه ولا يقاس سواه إليه وهو قريب من العالم المنفرد الذى كان يحلم به المتنبى فى صباه عندما كان يقول :

أمِطْ عنك تشبيهى بما وكأنه فما أحد فوقى ولا أحد مثلى

وهو العالم الذى عبَّر عنه كذلك النقد الأدبى الحديث عندما فرق بين العالم الذى يتولد عن الخيال الروائى والعالم الذى يتولد عن الخيال الشعرى ، وقد رصد رولان بارت دراسة لهذه القضية أطلق عليها «استعارة العين» (١٢٩) **la Metaphore** ، أشار فيها إلى أن الخيال الروائى خيال «احتمالى» بمعنى أن الرواية قائمة فى أساسها على أن كل ما يروى قابل لأن يحدث ، ومن ثم فهو خيال خجول حتى فى أكثر ألوان الإبداع رفاهية ما دامت لا تجرؤ على التجسيد إلا تحت ضمان الواقع، وعلى العكس من ذلك فالخيال الشعرى خيال غير احتمالى ، والقصيدة غير قابلة فى أى حال لأن تحدث إلاّ على التخوم الحانية أو الملتهبة من عالم «الفانتازيا» ، ومن هنا فإن الرواية تتشكل من التنسيق بين عناصر واقعية صُدْفوية لكن القصيدة تتشكل من استكشاف الكمون فى العلاقات بين العناصر .

إن هذا التصور الذى قد نعود إلى بعض تجلياته التعبيرية على بناء القصيدة عند شاعرنا ، يتجسد بطرائق مختلفة فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل وعلى نحو خاص فى المرحلة المتأخرة منها ، فعندما تقلع به السفن فإن معيار الرحلة الخارجية والذى يتمثل بالضرورة فى اتجاه الرحلة ، ويتمثل فى مستوى مواز فى طرح التساؤل حول هدف قصيدة أو معناها ، هذا المعيار ينبغى أن ينحى (١٣٠) :

سفني أقلعت

فلا تسألوني ، في دروب العباب : أيّان تمضي ؟

مثلما تشهق الدموع دعوني

أذرف السرّ من بقيات ومضي

لا فراق ولا وداع !

ولكن حالة من ضفاف بعضي لبعضي !

إن الإطار الخارجي لعالم القصيدة قد تحدد أو فلنقل قد ألغي ، في حشد من الصور قصد به الإرباك المتعمد لإطار الخطاب النثري المنطقي ، فلا جهة ولا فراق ولا وداع ولا نقطة بدء تقابلها نقطة نهاية ولكنها رحلة من ضفاف بعض هذا «الكل» الملتحم من المشاعر والقصيدة والأداة والعالم إلى ضفاف البعض الآخر ، وفي ضوء هذا المفتتح يتحدد المذاق وعلى المتلقي الذي يتابع الرحلة الغريبة أن يلتزم بالبناء الداخلي الخاص لعالم القصيدة ، وأن يتذكر نصائح «الخضر» لصاحبه فلا يسأل الشاعر عن شيء حتى يحدث له منه ذكرًا ، فجزئيات الرحلة لا تقيم بالضرورة علاقة مع جزئيات العالم الخارجي ، ولكنها تركز على تفجير الكمون في العلاقات بين عناصرها :

لا شراع ولا سفين

ولكن زورق ، من سماء روحي لأرضي

أطلقته الأحزان من كل شط

زائراً ، يوقظ اللهيب ويفضي

أنــــا مـــــــــــــــلاحـــه وحـــــادى خـــطـــــاه

وأنـا مــوجـــه وعــــــــــاتـى دجـــــــــــاه

وأنـا فــــــجـــــــــر حـلـمــــه ، وكـــراه

وأنـــا يـــقـــظـــــة حــــــداهـــا هــــــواه

فاتركـونى

كـــمـــا تغـنـَت رؤاه ، أتـغـنـّى بـسـره ثـم أمـــضـى .

إن جانباً من ملامح التشكل الخاص لعالم القصيدة لا يتجلى من خلال اللجوء إلى اللغة التصويرية وحدها ولكنه يتجلى من خلال البناء اللغوى النحوى الخاص الذى يمكن أن يُسمَّى بكيمياء التعبير مساندة لكيمياء التصوير لكى يشكِّلا معًا لحمة البناء الشعرى وسداه ، وكما تقوم الكيمياء فى عالم المادة بالتهدى إلى الوسائل التى يتم من خلالها مزج عنصرين أو أكثر بينهما كمون فى قابلية المزج بين عناصرها قد يكون خافيًا على العين غير الخبيرة بالاكتشاف الدقيق ، وكما ينتج عن ذلك المزج عنصر ثالث قد لا تبدو للوهلة الأولى علاقة واضحة بينه وبين العناصر التى انبثق منها لأنه يشكل فى ذاته عنصراً جديداً ، فإن لغة الشعر تصويراً وتعبيراً تقوم بهذه المهمة بين العناصر اللغوية أو بين واقعين مختلفين ، وكما كان يقول أندريه بريتون رائد السريالية : « كلما كانت العلاقة بين الواقعين بعيدة ودقيقة ، كانت الصورة قوية ، وكان لها زخم انفعالى ، وواقعية شعرية » [١٣١] .

وإذا نظرنا فقط إلى الجملة الإسنادية الرئيسية التى ترد فى المقطع الأخير فى شكل جمل اسمية تتكون من مسند إليه ومسند ، من مبتدأ وخبر، ويتحد المسند إليه أو المبتدأ فيها على حين يختلف المسند أو الخبر ، فسوف نلاحظ جانبًا من أسرار كيمياء التعبير ، ولنعد النظر إلى هذه الجمل الأربع المتتالية :

أنـا مـــــلاحـــه وحـــادى خـطـــاه

وأنـــا مـــــوجـــه وعـــاتـى دجـــاه

وأنـــا فـــــجـــر حـلـمـــه وكـــراه

وأنـــا يـقـــظـــة حـــداهـــا هــــواه

فسوف نلاحظ أن البناء هنا يحطم عن عمد أحد أعمدة المنطق النحوى للبناء النثرى ، حيث يقتضى هذا المنطق فى حالة الإسناد أن تتم عملية نفى وإثبات متزامنة بين كل من منطوق المسند ومفهومه ، فأنت إذا قلت : هو أبيض فقد قمت بإثبات صفة البياض فى منطوقها للمسند إليه وفى الوقت ذاته قمت بنفى صفة المفهوم وهى السواد عنه، ومن أجل هذا فإنك لو قلت هو أبيض كالعنبر لأصدر المنطق حكمه بخطأ العبارة لوقوع التناقض الواضح [١٣٢] فى عالم الواقع ، لكن جمل الإسناد التى معنا تلجأ فى سبيل إحلال عالم آخر محل عالم الواقع إلى مخالفة هذا التصور المنطقى على طول الخط بإثبات المسند وضده فى وقت واحد إلى مسند إليه واحد ، وقد جاء هذا البيان فى سلسلة الصور المتضادة على النحو التالى :

أنا الملاح   أنا الموج

أنا الدجى   أنا الفجر

أنا الكرى   أنا اليقظة

وزاد من حدة التناقض هنا وجود ضمير الغائب : «ملاحه» ، موجه ، فجره، كراه» وارتباطه بتناقضات مكانية كالفوقية والتحتية فى الملاح والموج وتناقضات زمانية كالليلية والنهارية فى الدجى والفجر أو الكرى واليقظة ، وكل هذه التناقضات تصب فى مجرى تأكيد خصائص عالم التجربة الشعرية انفصالاً عن العالم الواقعى الموازى .

ولا تقلُّ كيمياء التصوير تأثيراً فى عالم التجربة الشعرية عن كيمياء التعبير ، حيث تتداخل الصور هادفة إلى تذويب الفواصل بين الذات والموضوع :

سفنى أقلعت وما كنت فيها

إنما كان سبحها فى عروقى

تمخر الموج وهو قلبى

وتجتاح زئير الرياح وهو طريقى

وحيث تتعاقب الصور مراوغة بين التجسيد الموهم بوجود السفينة والملاح والموج والشاطئ . والتذويب المتعمد المحطم للإطار ، المفجر لامتزاج البعض بالكل واللحظى بالدائم :

انظروها تميد فى لجها النشوان

سكرى تجترُّ وهْمَ الرحيق

نظرت ، ثم أطرقت ، ثم سارت

مثلما انهار عاصف فى حريق

حرة ، لا تريد شطا ولا تنشد بسرا

يريد وأد الخفوق

أذهلتها جنائز الموج

فارتدت وقالت لكأسها لا تفيقى

واسخرى فى الرفات ، والموت

وأســـــقى ثـاكـــــلات الـريـاح ، نـــوح

الغـريـق !!

وعلى هذا النحو تتجسد ملامح العالم الخاص للشاعر بوسائله الشعرية الخالصة ، وتتبدى معنى خصوصية التجربة وتطويع الأداة .

* * *

إن هذا التصور الناضج لأبعاد التجربة الشعرية ، والذى بلغ نضجه حداً جعله يفـيض فى النتـاج الشـعـرى ذاته ، ويدور الشـاعـر من حـوله ، دورانًا يلفت النظر ، وربما أكثر مما يمكن أن نلتقى به لدى كثير من الشعراء العرب فى العصر الحديث ، هذا التصور لم يولد به الشاعر ، ولم يُصَبّ مرة واحدة فى نتاجه ، وإنما نضج شيئًا فشيئًا حتى استقام فى المرحلة الأخيرة من حياة الشاعر على نحو خاص .

وقضية المراحل فى شعر محمود حسن إسماعيل ، كانت موضع اهتمام كبير من الدراسات التى دارت حوله ، سواء تلك التى درست مرحلة زمنية من نتاجه كما صنع الدكتور أحمد هيكل[١٣٣] أو تلك التى حللت ديوانًا من دواوين المرحلة المبكرة[١٣٤]، أو ديوانًا من دواوين المرحلة المتأخرة[١٣٥] أو ظاهرة فنية فى النتاج الشعرى له[١٣٦]، بل إن الشاعر نفسه كان على وعى دائم بهذه المرحلة ، ولم تخل قصائده ذاتها من إشارات متكررة إلى مراحل تجربته المتعددة فى مثل قوله [١٣٧] :

لى مع الأمس حكايات شـقـيـات البـلابل

كنت أشدوها دموعا غفلت عنها الثواكل

أنا والكوخ وليل فى جناح الرق واغل

وزمان أحدب الخطوة من عض السلاسل

بزغ الفجر وشق الدرب فيه بالمعاول

فازحفى فالنور ظمآن إلى موج القوافل

واتبعينى فالغد الأخضر ، فوق الدرب مائل

أو مثل قوله(١٣٨) :

سمعت به الكوخ تحت الظلام ... عويلا من اليأس غنيته

وشلت يد الله طاغوتها ... بفجر على النيل قدسته

فناغمت فيه انتفاض الحياة ... بسحر من الله ألهمته

وسبحت لما أطل الضياء ... ودك الظلام الذى عشته

ولا شك أن من الميسور لمح المراحل الكبرى للتجربة الطويلة المتنوعة من حيث موضوعاتها الأثيرة أو المسيطرة مثل تجربة الريف والفلاح والطبيعة ثم رحلة الحب ، ثم المرحلة الاجتماعية السياسية قبل سنة ١٩٥٢م ، والمرحلة المناظرة لها بعد سنة ١٩٥٢م ، ثم مرحلة التصدع النفسى بعد هزيمة ١٩٦٧م ، وأخيراً المرحلة الصوفية ، ولا شك أن هذا التقسيم العام للموضوعات تتداخل فيه موضوعات أخرى رئيسية مثل الفرعونيات والإسلاميات ، غير أن هذه النظرة إذا كانت تتكئ على تعدد «المضامين» وتطورها فى النتاج الشعرى ، فإنها فى الواقع لا تأخذ من جوانب الخطاب الشعرى إلا أحد جوانبه ، جانب الأفكار وهو ليس جانبه الرئيسى ، فكما كان يقول مالارميه لديجاس : « ليس من خلال الأفكار تصنع القصائد ولكن من خلال

الكلمات[١٣٩] ، وإذا كان جانب الأفكار قد احتل مكانة هامة فى النقد الكلاسيكى للشعر، فإن التطور النقدى قد خفف من حدة هذه الأهمية من خلال إلحاق القيمة الجمالية للشعر بالقيم السائدة فى الفنون الأخرى كالرسم والنقش والتصوير والصياغة. وفى هذا الإطار كان جانب من النقد العربى القديم ، لدى نقاد مثل عبد القادر الجرجانى ، سباقًا ونافذ النظرة حين ركز اهتمامه من خلال المقارنة مع الفنون الجميلة على جوانب أخرى فى الخطاب الشعرى ، تضاف إلى جانب الفكرة ، غير أن عصورًا لاحقة سوف تشهد نظرات أخرى أكثر تطورًا فى مجال الربط بين الشعر والفنون الجميلة ، مثل نظرة الشاعر الألمانى نوفاليس (١٧٠٢ - ١٨٠١م) والتى تلحق الشعر من بين الفنون الجميلة بفن الموسيقى فتتقلص من خلال هذا الإلحاق «الفكرة» إلى حد كبير ، ويتقلص معها جانب الموازاة بين العالم الشعرى والعالم الخارجى ، وإذا كان النقد الحديث قد قلل من جانب الاعتماد على عنصر الفكرة فى التحليل النقدى للقصيدة ، فإن كثيرًا من اتجاهاته لم تلغها من عناصر الخطاب الشعرى ، وإنما جعلتها واحدًا من المحاور تتوقف قسمته على مدى التنسيق بينه وبين المحاور الأخرى ، وقديمًا قال الجاحظ : « إن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها البدوى والحضرى ، وإنما الشأن إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء . فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير[١٤٠].

وقد فرق رومان جاكوبسون من بين النقاد المعاصرين بين مجموعة من الوظائف المختلفة للخطاب حين أشار إلى ما أسماه [١٤١] بالوظيفة المرجعية للسياق والوظيفة العملية للاتصال والوظيفة التفسيرية للشفرة اللغوية ، ثم الوظيفة الشعرية للقصيدة معرفًا إياها بأنها تهدف إلى توصيل الرسالة كما هى واضعة تركيزها على عناصر الرسالة ذاتها ومركزة على الجوانب المحسوسة للرمز ، لكن هذه الأنماط المختلفة

من وظائف «الخطاب» اللغوى من الصعب أن ينفرد نمط واحد منها فى عمل معين – كما يقول جاكوبسون – ولكن من الممكن أن يغلب عليه، فالوظيفة الشعرية ذاتها يمكن أن تتحقق فى أنماط أخرى من الخطاب مثل جانب من المقال النثرى أو زاوية من نكتة طريفة أو حتى فى إعلان تجارى ، والوظيفة السياقية أو المرجعية يمكن أن تتحقق فى قصيدة تنشد هدفًا نبيلاً لكنها لا تكون هى التى تعطى لهذه القصيدة قيمتها .

انطلاقًا من هذا المفهوم يمكن أن نلقى نظرة سريعة على مفهوم «التطور» فى شعر محمود حسن إسماعيل فى جانبيه اللذين نهتم بهما فى هذا البحث وهما البحث عن رؤية متميزة ومن ثم عن عالم شعرى خاص ، وقد رأينا المرحلة الأخيرة من هذه الزاوية فى صدر هذا البحث ، ثم التطور فى مجال كيمياء التعبير والتصوير وقد أشرنا إلى ما نعنيه بهذا المصطلح فى الفقرات السابقة ، وربما يكون من المفيد التأكيد على عدم وجود فصل بين هاتين الزاويتين فى ذاتيهما ولا بينهما وبين الجوانب الأخرى فى التجربة الشعرية إلا بالقدر الذى تستلزمه دوافع الدرس والتحليل .

* * *

على الرغم من ظهور التميز المبكر فى الرؤية الشعرية لمحمود حسن إسماعيل ، ومن محاولة بعض الباحثين لأن ينسب إليه كل خصائص «الديك الفصيح» التى يتحدث عنها المثل الشعبى ، وهو يتمتع حقيقة بكثير منها ، فإن جانبًا كبيرًا من خصائص التطور والنمو فى عالمه الشعرى تعكسها قصائده ، وإذا كان الشاعر فى مراحله الأخيرة يجتاز حجب الكلمة وسجف الغيوب وقاع الغموض ويصل إلى شواطئ لم تدركها الرياح من قبل ، فقد عكست تجربته الأولى إحساسه بوجود حد للرؤية يقف عند تخوم الغموض وباليقين من أن المناطق الغامضة يجب أن يتوقف دونها الشعر فهو يقول [١٤٢] :

تزاحمت حولك الأحزان عاصفة إذا وفى كدر هدّتك أكدار

لا تسأل الشعر عنها فهى ملحمة من الأسى غلفت معناه أسرار

صوفية شردت فى الصمت حكمتها فما تفيد أناشيد وأشعار

ولا شك أن تخوم هذه الرؤية الخائفة من الغموض والمتراجعة بالشعر دونه ، قد تغيرت تغيراً كثيراً فأصبحت تجتازه دون هيبة ، بل تتحرش به وتبحث عنه كما أشرنا من قبل ، وكما تتبدى عند التعرض للتجربة الصوفية على نحو خاص ، وإذا كانت التجربة قد شهدت جانبًا كبيراً من استقلال عالم القصيدة عن العالم الخارجى ، كما رأينا ، وشهدت من ثم استقلال صوت الشاعر عن الأصوات الخارجية حتى عند اللجوء إلى الطريقة الحوارية التى تحولت فى المرحلة الأخيرة من قصائد الشاعر إلى لون من المونولوج الواضح يدور فيه الحوار مع ذاته ، أو مع الأصوات المتخلفة داخل عالم القصيدة والمنتمية إليها ، فإن المرحلة الأولى من نتاج الشاعر كانت تشهد امتداد «الحبل السرى» بين عالم الشاعر والعالم الخارجى ، سواء تمثل فى المتلقى والملهم والمحاور الخارجى الموجود أو المتخيل ، أو تمثل فى الاتصال بعوالم الشعراء الآخرين السابقين عليه ، ويظهر هذا كله فى البناء الحوارى الذى يسود فى بعض قصائد المراحل الأولى مثل(١٤٣) :

يقول : سودت الأغانى وبشرها وأصبحت تهذى باللحون القواتم

وشعرك عدته المآسى وسودت أغاريده فى الحب بيض التمائم

فقلت لهم : لا تكثروا اللوم إننى تحيرت فى كون عجيب المظالم

تعلقتها عذراء يندى حديثها صفاء تجلى من عفيف المباسم

ولا شك أن أنماطًا تعبيرية مثل : «يقولون» و«قلت» تفتح نوافذ على الممرات الحوارية مع العالم الخارجى على حين تقودنا الصيغ المطروقة مثل «تعلقتها عذراء» إلى نتاج تراث كان ما يزال فى مرحلة التمثل عند الشاعر .

وإذا كانت الفواصل بين العوالم ما تزال واضحة ، فى المراحل الأولى ، فإن أنسب الوسائل التصويرية ، ربما يكون التشبيه الذى يحتفظ لكل عالم باستقلاله عاقداً جسراً من الاتصال بين العوالم ، لا يصل إلى مرحلة «المزج الكيميائى» الذى تقوم به الاستعارة فى مرحلة لاحقة ، وإنما يساعد على التأمل المتأنى بين العوالم المستقلة المنفصلة ، ومن ثم على إعطاء التعبير المنبسط لا التعبير المكثف حول درجات الاتصال، ولقد تبدو شخوص العوالم وجزئياتها واضحة فى هذه المرحلة فى مثل قوله [١٤٤] :

كان اختلاج النور فوق حطامها	من الألق الخابى تهاويل واهم
سألت رباها أين بلبلك الذى	تغنى طويلا فى المروج البواسم
فأطرقت الأغصان حزنا، وأصبحت	كمرتبك من حيرة الفكر واجم

فما بين اختلاج النور وتهاويل الواهم ، وما بين إطراق الأغصان وحيرة الواجم ، جسور من الاتصال مع الاحتفاظ بالمسافة واضحة ، ومن هنا شاع فى هذه المرحلة عند الشاعر تكنيك «تراكم التشبيهات» حين كان يعمد فى إطار مشهد حسى يترجم عن لحظة شعورية يعيشها ، إلى إلقاء الشباك على مساحة واسعة لتتراكم الجزئيات المتشابهة لديه وتتلاحم عناصرها المتباعدة من خلال أدوات التشبيه المتلاحقة وقد تتراكم فى الموقف الواحد أكثر من عشرين صورة تشبيهية متتالية تتعاون جميعًا على إجلاء صورة مشبه واحد ، ففى قصيدة «أسرعى قبل أن تموت الأغانى» [١٤٥] يبدو العاشق المحروم الحزين :

كالشجا فى اللهاة ، كالهم فى المهجة ، كالموت فى ربيع الحياة
كرمام القبور ، كالبيدر المهجور ، كالرجس فى جنوب العصاة
كحفيف الظلام في أذن الغاب ، كإثم يطيف عند الصلاة
كورود الخريف ماتت على الأيك ومات الشذا على الورقات
كرفات الأحلام فى عالم النسيان ضاعت بظله أمنياتى
كأنين الغريب فى وحشة الليل كلطم النوادب الثاكلات
كفحيح يريق سم المنايا ، نفحته الحياة فى الكسرات
كنشيج الأيتام ملوا من الدمع وما لوا برعشة الآهات

وتتوالى الصور على هذا النحو متنقلة بين عالم الحس بدرجاته المختلفة مرئيًا كورد الخريف أو مسموعًا كأنين الغريب أو مشمومًا كرمام القبور أو ملموسًا كالشجا فى اللهاة أو متداخلة حواسه كحفيف الظلام وفحيح يريق سم المنايا أو مستمدة من عالم التجريد كالموت والرجس والإثم ، وكل تلك الصور تفد مسرعة من آفاق متباعدة لتلتقى فى بؤرة مرآة واحدة وتنعكس عليها وتحاول أن تلتقى فى مذاقات متقاربة ، وتلك واحدة من الطاقات الإضافية للعين الشاعرة التى تستطيع من خلالها أن ترى فى أكثر من اتجاه فى آن واحد ، وهى عين أقرب ما تكون الآن إلى ما اكتشفه العلم من وجود طاقة خارقة لأعين بعض الكائنات البحرية التى تتمتع بعدسات كثيرة على حدقة العين الواحدة وتستطيع أن ترسل شعاع كل منها فى اتجاه خاص فيخترق بعضها سطح الماء وينفذ بعضها إلى أعماقه وتتجول العدسات الأخرى للأمام والخلف ، ثم ترتد الصور جميعًا فى سرعة خاطفة إلى بؤرة العين الواحدة ذات العدسات المتعددة لتستخلص منها اللمحة الضرورية التى تمنحها البقاء وتمنع عنها خطر الفناء ، وكذلك تفعل العين الشاعرة لتدفع عن نفسها عوادى الرتابة والتقليد والعالم المتكرر والرؤية المستعارة .

وإذا كان الشاعر يسلط تكنيك العوالم المتعددة والتشبيهات المتراكمة على «الذات» كما رأينا فى الفقرة السابقة ، فإنه يسلطه أحيانًا على «الموضوع» الذى يدور حوله التأمل ، وإذا كان يميل أحيانًا إلى أن يستقدم أداة التشبيه للربط بين العوالم المختلفة ، فإنه قد يجنح إلى «التشبيه البليغ» الذى تتجاور فيه العوالم دون أداة رابطة أو فاصلة ، ولكن تبقى العوالم أيضًا متميزة ، من خلال وضوح عنصر المشبه والمشبه به ، وتلك مرحلة وسطى فى الطريق إلى المرحلة الاستعارية التى تتميز بمزيد من الصهر الكيميائى بين العوالم المتباعدة سعيًا إلى صبِّها فى عالم واحد ، ومن شواهد هذه المرحلة الوسطى التى تعتمد على التشبيهات البليغة المتراكمة ، قصيدة «أنت دير الهوى» [١٤٦] حيث تتوالى عشرون صورة متتالية ، يتحد محور المشبه فيها من خلال ضمير المحبوبة «أنت» وتتناثر حول هذا المحور الصور القادمة من عوالم مختلفة فى الحس والتجريد بدرجات الحواس المختلفة أو المتداخلة ، القريب منها أو البعيد ، من خلال طاقة العين الشعرية ذات العدسات المتعددة التى أشرنا إليها ، يقول محمود حسن إسماعيل :

أنت نبعى وأيكتى وظلالى ... وخميلى وجدولى المتسلسل
أنت لى واحة أفىء إليها ... وهجير الأسى بجفنى مُشْعَل
أنت ترنيمة الهدوء بشعرى ... وأنا الشاعر الحزين المبلبل
أنت كأسى وكرمتى ومدامى ... والطلا من يديك سكر محلل
أنت فجرى على الحقول ، حياة ... وصلاة ، ونشوة ، وتهلل
أنت طيف الغيوب رفرف بالرحمة ... والطهر والهدى والتبتل
أنت شعر الأنسام وسَوْسَنِ الفجر ... وذابت على حفيف السنبل

وتتوالى الصـور على هذا النحو ، مؤكـدة ذلك الملمح الذى أشرنا إليـه فى وجـود درجة معينة من درجات تطور استقلال العالم الشعرى عند محمود حسن إسماعيل ، وتطور الأداة التعبيرية الملائمة .

* * *

فى مرحلة لاحقة سـوف تتطـور عند شاعرنا درجات امتزاج العوالم المتباعدة وتتطور معها فى الوقت ذاته ، الأداة التعبـيرية الملائمـة ، وسوف تدخل الصورة مرحلة من مراحل التكثيـف ، تبتعد شيئًا فشيئًا عن الأرض الواسعة المنبسطة التى كانت تتحرك عليها فى المرحلة السابقة ، وتختار من جزئياتها ما يساعد على تشكيل العالم الخارجى ، من خلال لون من التبرير الذى يتجسد أحيانًا فى وجه الشبه أو التمهيد لتقبل العالم الجديد انطلاقًا من تجاور مجموعة من ثنائيات المتشابهات ، وتميل البلاغة الحديثـة إلى أن تسـمى هذا التكنيك بنظام «الدائرة الواسـعة» فى مقـابل «الدائرة الضيقة» Court Circuit – التى تتمتع بها الصورة الشعرية الحديثة التى لا تجنح إلى البسط ولا إلى التفصيل والشرح ، وإنما إلى المفاجأة والصدمة ، لكى تفجر من أعماق النفس من خلال التجاور السريع والمفاجئ للعوالم المتباعدة ، طاقة شعورية هى هدف القصيدة والشاعر ، ولقد لاحظت بعض الدراسات التى جرت على مسودات بعض كبار الشعراء ، سعى بعضـهم خلال عملية الإبداع إلى مزيد من القصر فى محيط الدائرة ومزيد من المفاجأة فى تجاور العناصر ، فى دراسة حول مسودات الشاعر الفرنسى أبوللونير ، وجد أن إحدى صوره تدرجت خلال المسودة على النحو التالى :

١ – الشمس تشرق مقطوعة العنق .

٢ – الشمس هنا مع رأسها المقطوع .

٣ – إنها عنق مقطوع .

٤ – شمس عنق مقطوع Soleil cou Couple .

إن الصورة الأخيرة هى التى أثبتها الشاعر فى ديوانه ، بعد أن حذف الصور السابقة التى تحمل إشارات تبريرية تساعد على الربط المنطقى بين العالمين ، وهو اختيار يحد من النزعة إلى البحث عن مقابل نثرى ، يشرح «الصورة الشعرية» ، سواء فى مفهوم الاتصال بين العوالم أو التركيب اللغوى ، إن الدائرة الضيقة والتى تكاد تنعدم ، تبدو من كثير فى قصائد محمود حسن إسماعيل فى المرحلة المتأخرة ، نتيجة لتطور مفهوم الرؤية الشعرية ولما ألمحنا له من قبل من انصهار «الذات» و «الموضوع» فى كيمياء التجربة والتصوير والتعبير ، وقد لا تساعد كثير من لوحاته فى هذه المرحلة على الاستجابة لشهية الباحثين عن معادل نثرى . فى مطلع قصيدة «من التابوت»[١٤٧] نلتقى بهذه اللوحة :

من الجرح الذى ... ما زال نهش يديه
إعصار يبعثرنى
وينسخنى بذاتى طيف ذات منه
يخرسنى ويسمعنى
ويجعلنى كمعصية معلقة بعفو اللّه
يشفع لى ويردعنى
ويحملنى كتابوت عتىٍّ الرفض
يقبرنى ، ونحو ضحاياه يدفعنى
تداخل فىَّ «مهتلك» .. وحىٌّ ثائر الميلاد يخفضنى ويرفعنى .

إن تعمد الإرباك اللغوى والتصويرى هو سمة اللوحة ، ونحن لا نجد منذ البدء عناصر النثرية ، بل إننا لنفتقد بعض العناصر من الناحية النحوية ، فمنذ السطر الأول تقابلنا هذه النقاط التى وضعت بين اسم الموصول وجملة الصلة ، ولا نجد خبراً

لكلمة ما زال ، ونجد الأشياء قد تبعثرت وجمعت ، وقبرت ودفعت نحو الضحى ، وأدخل فيها الهالك الميت والحى الثائر فى ذات واحدة وفى آن واحد ، وكل ذلك ولا شك يلج بنا فى درجة من درجات الغموض ويبتعد عن مناخ البناء النثرى الواضح المترابط ، لكنه غموض له مسوغاته الفنية وله مفاتيحه التى يمكن أن تساعد القارئ على الدخول إلى عالم القصيدة ، بدلاً من محاولة إخراج أحشاء هذا العالم لكى يقدم حوله شرحًا مبسطًا .

لقد كتبت هذه القصيدة سنة ١٩٦٧م ، فى أعقاب الشرخ العظيم الذى زلزل ذات الشاعر وعالمه ، وجعل كنزه الذهبى الذى أطال التغنى به منذ ليالى الشرق ومآذن القدس وسماء بغداد وسحر النيل ، جعل هذا كله يدخل فى دوامة الانهيار والانتكاسة والذوبان والأفول فى جانب من جوانب النفس ، على حين يحاول جانبها الآخر رفض ما يراه والتمسك ببقايا من الخيوط ويبلغ الصراع مداه حينما لا يعرف الإنسان من هو ولا معنى «أنا» وهل ما يحمله فى حناياه «ذاته» هو حقيقة أم وهم من الأوهام :

أقول أنا فيرفضنى
وحين يطل وجه الأمس فىَّ
رؤاه تفزعنى !!
فأسأل نايه المسجور بين يدين
تحترقان من فزع ومن طرب :
أذاتى هذه ؟
أم أنها الأوهام
ترحمنى فترجعنى إلى نسبى
فهات الناى مخمورًا

بصــــــــوت الرفض والأحــرار واللـهب
لعل نسـيجـه العانى من التابوت ينزعنى

إن هذا الشرخ النفسى الذى أصاب الشاعر بعد هزيمة سنة ١٩٦٧م ، كانت شقوقه تمتد فى أعماق الشاعر ، على مساحات لا تستطيع قصيدة واحدة أن تغطيها ، ولا فترة زمنية واحدة أن تستوعبها ، وإذا كان الشاعر قد عبَّر عن جانب من رد الفعل المتماسك لهذه الهزة العنيفة فى مرحلة لاحقة فى قصيدته الطويلة «السلام الذى أعرف»[١٤٨] والتى ترجمت إلى الإنجليزية وألقيت أمام مؤتمر دولى للشعر بيوغسلافيا سنة ١٩٦٩م ، فإن رد الفعل الآنى على هزيمة ١٩٦٧م ، أفرز لدى الشاعر مجموعة من الأنات القصيرة المتلاحقة شكلتها رباعية حزينة ضمها ديوان «صلاة ورفض» ممثلة فى قصائد سيناء ومن التابوت ومن رصيف الوجود وجبال الصمود ، قبل أن تتوالى فى الديوان نفسه قصائد أخرى تمثل علو الصوت ولملمة أشلاء الذات والدعوة إلى حركة الجسد ، أو تطوف مجموعة أخرى حول مآذن القدس وأصوات الأذان الذبيحة عليها .

وإذا ألقينا نظرة على مجموعة الآثار المتلاحقة القصيرة ، فسوف نجد الأداة التعبيرية تتوثب فى يد الشاعر لكى تساعده على الوصول إلى جوانب موغلة فى أعماق هذا الجرح ، ولن يتوقف الأمر بالأداة أمام اللجوء إلى الصورة كوسيلة للتقريب أو التجسيد وإنما ستخرج «الكلمة» ذاتها فى كثير من الأحيان عن دورها الدلالى أو المعجمى لكى تؤدى دورًا تعزيميًا وسحريًا ، وهو دور تعرفه اللغة للكلمة ، وربما تختزنه فى الأحوال العادية لمهمة مثل «السحر» عندما لا يريد السحرة من كلامهم إفادة معنى معين بقدر ما يريدون الدخول بسامعيهم فى طبقة نفسية خاصة والتهيؤ بهم ومعهم إلى التعامل مع مناخ معين ، ومنذ القديم عرفت اللغة أيضًا نوعًا من

التماسّ بين وظيفة الكلمة السحرية ووظيفة الكلمة الشعرية، وليست عبارة مثل «إن من البيان لسحرًا» إلا مؤشرًا قويًا فى هذا الاتجاه ، حين ينزع عنها لباسها المجازى ، والملكة الشعرية عند شاعر مثل بودلير تعرف بأنها «الساحرة الموهوبة» وعندما أطلق فاليرى كلمة «كارمينا» عنوانًا على أحد دواوينه فقد كان ينعش المعنى الكامن فى هذه الكلمة اللاتينية الدالة على معنى «الغناء بقوة سحرية»(١٤٩) .

إن كثيرًا من الظلال السحرية تفد على الذهن وأنت تستقبل قصيدة «سيناء» النغمة الأولى من هذه الرباعية الحزينة ، حين تحس أن مدلولات الكلمات تتصادم وكأنها طيور فزعت من مرقد آمن فى جوف ليل سحيق ، وأن التراكيب عازفة عن أداء ما يناط بها من مهام فلا الشرط يبحث عن جواب ، ولا الفعل يستند إلى فاعل ولا حرف العطف يتكئ على معطوف عليه ، وعندما تقابلنا فى مطلع القصيدة أداة مثل « ولو » فإن علينا ألا نبحث عن قطاع من الخطاب تعد امتدادًا له ويستدعى وجود حرف العطف «الواو» فالخطاب مستمر فى النفس قبل القصيدة وبعدها وليست هذه النفثة إلا نتوءًا من جبل الجليد المنغمس العائم الطافى ، وليس علينا أن نبحث عن جواب لكلمة «لو» بل إن هذه الأداة سوف تتكرر فى القصيدة إحدى عشرة مرة متتالية وكأنها كواكب يوسف فى رؤياه ، قبل أن تلتقى بمؤشر لفحوى غمغمة الأداة :

ولو غافلتنى مقادير غيب ... على وجهها صيحة للنزوح
وشقت دروبى جنازاتها ... بعطر شذاه زوال يفوح
ولو شطر الدهر إصغاء روحى ... وصب الهمود لنايى الجريح
ولو عشش الهم تحت ضلوعى ... وظل على رئتيها ينوح !!
ولو قفزت من دمى آهة ... أبابيل جن بمهوى سفوح

ولو كلم الموت أنهار صمتى	وأصغى سكونى لنهش الفحيح
ولو فاجأتنى لثغاء غيب	مدثرة بصفاء كسيح
لأنبت ذاتى وأرجعتها	من العدم الهاجع المستريح
ظوامئ ترضعن وهم العبير	وترعش كل جماد وروح
وجئتك من كل وحى ومن كل حى ومن كل	ميت، ومن كل لحن ذبيح
أناديك أنت النداء الوليد	لسمع ترنم فيه ضريح

لقد أوردنا هذا المقطع الطويل من القصيدة لكى نرى كيف يتحرك «الجزء» الخاص ، فى إطار «الكل» الخاص ، حركة ليس من الضرورى أن تلتزم بقوانين علاقة «الجزء المطلق بالكل المطلق» ما دامت تنسج لنفسها قانونًا تلتزم به وتدعو قارئها إلى أن يفتش عن ملامحه ليتلقى المتعة المزدحمة من المحاولة والثمرة معًا ، ومن ثم فليس من الضرورى أن نبحث ونحن نتأمل البيت الأول مثلاً عن قسمات وجه مقادير الغيب التى تعلوها صيحة للنزوع وهى تغافلنا ، إلا فى إطار ما أشرنا إليه من القوة السحرية والتعزيمية للغة ، وإلا فى سلسلة ما توحى به الصورة التالية لها من ملامح أقل غيامًا لموكب الجنازة الذى يشق دروب مقادير الغيب وقد فاح منه شذى عطر الزوال ، فنغمة الزوال الجنائزى فى إطار التصدع الذى أشرنا إليه هى التى يمكن أن تنعكس من جديد على الصورة الأولى لا لتهبها المعنى ولكن لتلقى حولها بعض الأشعة .

وليست الصور الثلاث المتتالية : « لو جسدت نفسها حيرتى ... ولو كلم الموت أنهار صمتى .. ولو فاجأتنى لثغاء غيب » ليست بأكثر طواعية للمعنى النفسى لمن يريد أن يخرج أحشاءها ، ولكن وجود «الجن» الصريح فى الصورة وصورة «الهامة»

الشائعة فى الأساطير الجاهلية ، الظامئة إلى الثأر والتى تقول أسقونى كما كان يعبر عنها ذو الإصبع العدوانى :

يا عمرو إلا تدع شتمى ومنقصتى أضربك حتى تقول الهامة أسقونى

وقوع هذه الهامة فى أودية الموت والجن ، هذا المناخ كله يؤهل دون معادل نثرى للحديث عن سيناء والمقبرة الكبرى والجرح الظامئ لعام ١٩٦٧م ، وإذا كان ظمأ الهامة يتجسد فى صورة تالية :

«ظوامئ ترضعن وهم العبير» فإن التركيب اللغوى هذه المرة ، ترتبك أطرافه بالمقياس النثرى ، فكلمة «ظوامئ» وهى جمع ليس لها مراجع سياقية فى التركيب السابق عليها إلا كلمات مفردة :

ولو فاجأتنى لثغاء غيب مدثرة بصفاء كسيح

لأنبت ذاتى وأرجعتها من العدم الهاجع المستريح

ظوامئ ترضعن وهم العبير

وسواء كانت اللثغاء أو الذات هى المرجع السياق فإن الاتساق النحوى النثرى لا يستقيم ، ولا شك أن مجال الحركة ينبغى أن يكون أوسع مدى أمام الشاعر ، وإذا كان القدماء قد عبروا عن ذلك بما أسموه ضرورات الشعر ، فإن البلاغيين المحدثين يقدمون بعض التفسيرات الأكثر شمولاً ، والتى يندرج تحتها جانب التعبير وجانب التصوير أيضًا ، يتحدث جاكوبسون عن الوظيفة الشعرية[١٥٠] ، فيرى أنها خلال تعاملها مع اللغة ، تطرح مبدأ التعادل والتداخل بين محورين هما محور الاختيار ومحور التنسيق ، ذلك أن الوظيفة النثرية للغة تختار وتنسق فى عملية الإسناد مثلاً بين الفعل والفاعل والمفعول تبعًا للمجالات التى يتم التعبير من خلالها ، فإذا أريد التعبير

مثلاً عن معنى «القطة» تأكل «الفار» فإنه يمكن أن يتم اختيار الأركان الثلاثة للجملة من حقل محايد مثل التعبير السابق ، أو من حقل عاطفى مثل : «الشريرة ابتلعت النائم» لكن الخلط بين الحقول والمحاور هو الذى يتم اللجوء إليه فى الشعر ، وإذا كان يقال مثلاً فى جملة اسمية : «الأرض كروية» ، ويقال : «الأرض مثل البرتقالة» ، ويقال : «الأرض زرقاء» فإن جاكوبسون يرى أن الشاعر «الوارد» ، لم يفعل إلا أنه خلط بين هذه المحاور عندما قال : «الأرض زرقاء كالبرتقالة» .

وليس هذا المنهج مجرد خلط فى التعبير ، ولكنه تعبير عن قدر من تداخل العوالم وتمازجها وتماسها وانصهارها فى كيمياء الشاعرية وتطويع الأداة اللغوية لرصد هذه الحالة الخاصة من موقع خاص وفى حقيقة خاصة ، وهو ما يلجأ إليه كثيراً محمود حسن إسماعيل .



الصراع المحكم فى قصيدة

"مرثية لاعب سيرك"

أحمد عبد المعطى حجازى



يظل العبء الملقى على القصيدة الحديثة، وعلى الجيد منها على نحو خاص- عبئا ثقيلاً، فهى تلتقط لحظة متفردة، تولد فى البدء على نحو خاص فى نفس واحدة، ثم تنمو فى زمن خاص لا يقاس بالزمن الخارجي وليست له معان ثابتة، وهى حتى هذه اللحظة ليست إلا جزءًا من «الشاعر» قد يلتقى فيه الشاعر مع غيره، لكنه ليس شاعراً من خلال تملك هذه اللحظة ذاتها، فالشاعر - كما يقول النقاد - «شاعر من خلال ما يقول لا من خلال ما يحس، لكنه فى اللحظة التى يبدأ فيها تشكيل هذه المشاعر فى قالب لغوى بهدف توصيلها أو «الإشعار» بها أو بمعادلاتها، من هذه اللحظة تبدأ المهمة الشاقة للقصيدة، إنها تشق طريقها لتحقيق هدفها - إن كان يوجد لها هدف - فى حقل ملىء بالمتناقضات فهى تحرص على أن يكون الشعور متفرداً وعاماً فى وقت واحد، وعلى أن تكون اللغة خاصة بالشاعر غير مقلدة لكنها فى الوقت ذاته عامة تنتمى إلى لغة الجماعة التى تتوجه إليها والتى لا يمكن أن يتم التوصيل إليها إلا من خلال لغة تتفق على قدر من الدلالات لرموزها، ثم لابد أن يتم ذلك كله فى قالب موسيقى، يبدو فى الحالات الجيدة وكأنه ثوب قُدَّ على هذا الموقف الخاص، وهو يحرص فى الوقت ذاته على الانتماء إلى تقاليد موسيقية عامة معترف بها فى الفن الشعرى الذى تنتمى إليه القصيدة، وعلى الجملة فالقصيدة الجيدة تبدو وكأنها نبع جديد ذو مذاق خاص، ولكنها فى الوقت ذاته امتداد - ولو على قدر غير محدد الملامح - لمورد قديم معهود.

إن هذا القدر من الصراع، يجعل فى القصيدة على نحو عام رافدين من روافد المتعة، رافد السمات العامة، ورافد السمات الخاصة، والأول قريب مما سماه رولان

بارت: «درجة ما فوق الصفر» والثانى قريب مما أطلق عليه جرونجيرو «درجة ما تحت الصفر فى الأسلوب»[١٥١].

وإذا كانت سمات الرافد الأول تستقر شيئًا فشيئًا حتى تصبح فى ذاتها مصدرًا للمتعة فى درجة من درجاتها، كما حدث للقصيدة العربية فى بعض مراحل الصنعة التى مرت بها. فإن هذا الرافد تقل أهميته فى القصيدة الحديثة، حيث لا يستطيع البعد الزمنى المحدود لتقاليدها - والذى كانت فيه هذه التقاليد ذاتها، موضع جدل ومناقشة - أن يعلب الدور التقليدى للإمتاع، ومن هنا فإنه يلقى عبئًا أكبر على بعد الرافد الخاص «درجة ما تحت الصفر» والذى يتمثل فى الوسائل الفنية المتبعة فى كل قصيدة على حدة، والقدرة الخاصة للشاعر على إدارة الصراع داخل حقول المتناقضات التى يمر بها، ولعل ذلك يفسر جانبًا من محدودية عدد القصائد الجيدة فى شعرنا الحديث. إن كثيرًا من الشعراء يعتمدون على رافد «السمات العامة» و«درجة ما فوق الصفر» وهى سمات لم تستقر بعد على مستوى الإمتاع العميق، حتى وإن استقر بعض منها على مستوى «القواعد النظرية» استقرارًا نسبيًا، ومن ثم فهم لا يلتفتون إلى القدر الذى ينبغى أن يبذل على مستوى «السمات الخاصة» أو «درجة ما تحت الصفر» ومن ثم يضيع المذاق المتميز لأعمالهم ولا يتوفر فيها القدر الكافى من الإغراء للعودة إليها مرة ومرة، ومواصلة الطرق على بابها حتى تكشف عن بعض أسرارها.

ولكن القصيدة التى نود أن نتوقف أمامها هنا، وهى قصيدة «مرثية لاعب سيرك» لأحمد عبد المعطى حجازى[١٥٢]، قصيدة تغرى بإعادة قراءتها، وهى فى كل مرة ربما تشف عن جانب جديد من المتعة والضوء شأن الماسة الجيدة، التى لا تتوقف العين الفاحصة عن اكتشاف منابع جديدة للضوء الممتع فيها، قصيدة يتحقق فيها قدر كبير من التوازن بين رافدى المستويين العام والخاص فى بناء القصيدة الحديثة.

إننا نريد أن نقرأ معًا هذه القصيدة، دون أن يعنى ذلك أننا نريد أن نشرح «القصيدة»، فالشعر الجيد يستعصى على الشرح، ولا نريد أن ننسى العبارة الجيدة، التى قالها أندريه بريتون عندما قال له أحد الشراح «لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا» فقال له بريتون: «معذرة يا سيدى: لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله». لكن

القراءة قد يكون منطلقها كما يقول جون لويس جوبير(١٥٣) : التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة فى اللغة.

وعلى القارئ أن يوضح القواعد التى اتُّبعت فى بناء هذه الشريحة، وأن يكشف جزءًا من سر «الشفرة الخاصة» التى اتبعت فى بناء القصيدة والتى تحكمها (وهو طريق مخالف بالطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية والخلقية)، فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن تحدس بما كان يريد أن يقوله الشاعر ولكن إلى تحليل ما تقوله القصيدة، وهذا اللون من فك الطلاسم يمكن أن يتسرب إلى نفوسنا فى اللاوعى، أو فى نفس الوعى، أثناء القراءة «العفوية» الأولى، لكن علينا أن نصل إلى كشف قناعها من خلال طرح التساؤلات حول وظائف عناصرها اللغوية، ومن خلال ذلك نستطيع أن نكتشف طريقتها الخاصة فى الدلالة. ولنبدأ بوضع نص القصيدة أمام أعيننا، وترقيم أبياتها، لكى يسهِّل لنا ذلك متابعة التحليل(١٥٤).

مرثية لاعب سيرك

١ - فى العالم المملوء أخطاءَ.

٢ - مطالب وحدك ألاّ تخطئا.

٣ - لأن جسمك النحيل.

٤ - لو مرة أسرع أو أبطأ.

٥ - هوى وغطى الأرض أشلاءَ.

٦ - فى أى ليلة تُرى يقبع ذلك الخطأْ.

٧ - فى هذه الليلة أو فى غيرها من اللياِلْ.

٨ - حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وينطفئْ.

٩ - ويسحب الناس صياحهم.

١٠ - على مقدمك المفروش أضواءَ.

* * *

١١ - حين تلوحُ مثلَ فارس يُجيل الطرفَ فى مدينتهْ.

١٢ - مودِّعا يطلب ود الناسَ فى صمت نبيلْ.

١٣ - ثم تسير نحو أول الحبال.

١٤ - مستقيما مومئا.

١٥- وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول .

١٦- ويملئون الملعب الواسع ضوضاءَ .

١٧- ثم يقولون ابتدئْ .

١٨- فى أى ليلة تُرى يقبع ذلك الخطأْ .

* * *

١٩- حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة .

٢٠- وتصبح الأقدام والأذرع أحياءَ .

٢١- تمتد وحدها .

٢٢- وتستعيد من قاع المنون نفسها .

٢٣- كأن حيَّات تلوَّت .

٢٤- قططاً توَّحشت ... سوداء بيضاءَ .

٢٥- تعاركت وافترقت على محيط الدائرة .

٢٦- وأنت تبدى فنك المرعب آلاء وآلاءَ .

٢٧- تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة .

٢٨- وأنت فى منازل الموت تلج .. عابثا مجترئا .

٢٩- وأنت تفلت الحبال للحبال .

٣٠- تركت ملجأ وما أدركتَ بعدُ ملجأ .

٣١- فيجمد الرعب على الوجوه لذة ، وإشفاقا ، وإصغاء .

٣٢- حتى تعود مستقرا هادئا .

٣٣- ترفع كفيك على رأس المْلأ .

٣٤- في أي ليلة ترى يقبع ذلك الخطأْ .

* * *

٣٥- ممدداً تحتك في الظلمة .

٣٦- يجتر انتظاره الثقيل .

* * *

٣٧- كأنه الوحش الخرافي الذي ما روضت كف بشر .

٣٨- فهو جميل .

٣٩- كأنه الطاووس .

٤٠- جذابٌ كأفعى .

٤١- ورشيق كالنمر .

٤٢- وهو جليل .

٤٣- كالأسد الهادئ ساعةَ الخطر .

* * *

٤٤- وهو مخايلٌ فيبدو نائما .

٤٥- بينا يعدُّ نفسه للوثبة المستعرة .

٤٦- وهو خفيٌّ لا يُرى .

٤٧- لكنه تحتك يعلك الحجر .

٤٨- منتظراً سقطتك المنتظرة.

٤٩- فى لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو.

٥٠- أو تفقد فيها حكمة المبادرة.

٥١- إذ تعرض الذكرى.

٥٢- تغطى عريها المفاجئا.

* * *

٥٣- وحيدة معتذرة.

٥٤- أو يقف الزهو على رأسك طيراً.

٥٥- شاربًا ممتلئا.

٥٦- منتشيًا بالصمت، مذهولاً عن الأرجوحة المنحدرة.

٥٧- حين تدور الدائرة.

٥٨- تنبض تحتك الحبال مثلما أنبض رامٍ وتره.

* * *

٥٩- تنغرس الصرخة فى الليل.

٦٠- كما طوَّح لصٌّ خنجره.

* * *

٦١- حين تدور الدائرة.

٦٢- يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطمْ.

٦٣- على الذراع المتهدل الكسير والقدمْ.

٦٤- وتبتسمْ.

٦٥- كأنما عرفت أشياءَ،

٦٦- وصدقت النبأْ.

إن العنوان الذى تحمله القصيدة يضعنا على عتبة اللحظة الشعورية التى تثيرها فينا وهو فى الوقت ذاته يعطى ترنيمة أولى لنغم سوف يمتد على طول القصيدة، وذلك هو نغم «التناقض والصراع»، فنحن هنا مع «مرثية» وهى كلمة يثير مدلولها المباشر فى النفس الموت والسلب وانعدام الحركة، لكننا مع مرثية «لاعب» وهى كلمة تثير فى النفس عكس ما تثيره الكلمة الأولى فهى رمز للحياة والحركة والإيجاب، لكنه لاعب «سيرك»، وتلك هى الأرض التى يتم عليها التقاء المتضادين وهى مهيأة لذلك من خلال «الفن»، ففى كل ليلة عندما تتم على أرض المخاطرة لحظة اقتراب من شبح الموت، يتزايد الشعور بالخوف حتى مداه، وعندما يتولد من هذه اللحظة لحظة «نجاة» تتم فرحة بالميلاد الجديد، دائرة التناقض إذن تضيق وتفرج كل مساء ولسوف نرى سبل الصراع المستمر الفنى بين الضيق والانفراج، وكيف تأتى لحظة الفجوة التى يطل منها الشبح الكامن، والمهم أن نرى كيف استطاع الشعر بناء لحظته فنيًا ولغويًا من خلال هذا الصراع.

يقول الشاعر التشيكى كارل سابينا[١٥٥]: «إن التناغم يولد من التناقض والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة، وكذلك الشعر. والشعر الحقيقى يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات». وهذا القول ينطبق كثيرًا على ما نحن بصدده. بل ينطبق على نغمة تشيع فى كثير من قصائد حجازى. ولا ننسى أن عنوان الديوان الذى وردت فيه هذه القصيدة هو «مرثية العمر الجميل» وهو يحمل نفس البعد الذى أشرنا إليه.

تبدأ القصيدة بمقطع خماسى يرسم الدائرة العامة التى تتحرك فيها ويشى من خلال «النبوءة» اللغوية، باتجاه الريح فيها، فالمقطع يتكون من جملتين كبيرتين، أولاهما جملة خبرية تقريرية، والثانية جملة شرطية، والجملة الخبرية تحدد دوائر الخطأ المتعددة ودائرة الصواب الوحيدة المحتملة، وهى حين ترسم الدائرة الأولى تجعلها عن طريق الصفة «المملوء» شديدة الاتساع وحين ترسم الدائرة الثانية تجعلها عن طريق الحال «وحدك» شديدة الضيق والإحكام، وتعطى نبوءة أولى بصعوبة المدى. ثم تأتى الجملة الشرطية لكى تعلل من خلال «المنطق الشعرى» ما أوحت به الجملة الأولى، ولنتأمل البناء الداخلى لهذه الجملة من خلال أدواتها الأولى، الفعل والجزاء، القرار والجواب الحركة ومقابلها، الصراع بين «الحركة» فى الجسد، انعدام الحركة فى الموت، وحركة الجسد تكبلها دائرة مغلقة يعبر عنها الشعر بوسائله، فهناك الصفة «النحيل» : «لأن جسمك النحيل» وهى تشى بضعف المقاومة، ثم هنالك الظرف «مرة» وهو يشى بشدة ضيق الدائرة، ثم هنالك الفعلان المتناقضان «أسرع أو أبطأ» وهما يوحيان بإغلاق المنافذ فى كل الاتجاهات وبانعدام المفر، ثم تأتى جملة الجواب المسترسلة فى مقابل هذا كله : «هوى وغطى الأرض أشلاء»، لكى تضع فى مقابل الدائرة الضيقة المغلقة، دائرة لا نهاية لاتساعها «الأرض» ولكى تضع فى مقابل المفرد المتوحد «الجسم النحيل» الجمع المتعدد الممزق «أشلاء»، ولنعد مرة أخرى إلى ذلك التوازن الدقيق الذى يتم على مستوى «الحدث» بين فعل الشرط الخاطف، وفعل الجزاء المسترسل المدوى، فالكارثة سوف تحدث من خلال الفعل «أسرع» أو «أبطأ» من خلال أحد الفعلين لا كليهما، والجزاء سوف يكون «هوى وغطى الأرض أشلاء» أى من خلال أربع وحدات صوتية متتالية، وكأننا بإزاء تفجير مروع يكفى لحدوث فعله أن تضغط على «الزر» للحظة واحدة، ولكن عليك أن تتوقع أن يستمر دوى الانفجار وأصداؤه وأصداء أصدائه إلى أمد بعيد، وكأننا كذلك بين لحظة النظام المحكم المتوحد المهيمن فى حياة الجسد، ولحظة الفوضى والتمزق والوقوع فى الهاوية فى الجانب الآخر. ومن هذا المنطلق يمكن

أن يمتد المعنى الشعرى فى نفوسنا، بل وينبغى له أن يمتد خارج اللحظة الخاصة التى كونته - لكى يقترب من جوهر الصراع بين التماسك والاضمحلال، بين الهيمنة والتسيب، بين الوجود بالمعنى الفلسفى والشعرى والعدم حتى وإن كان وجوداً فى شكل الأشلاء.

إذا كانت الخماسية الأولى فى القصيدة قد طرحت فكرة احتمال الحدث وحددت من خلال الدوائر المتقابلة، وعناصر السلب والإيجاب اتجاه الريح، فإنها لم تكن بحاجة إلى حسم نثرى لكى تنتهى إلى نتيجة «واضحة» وهى أن الجسد النحيل يتحرك فى اتجاه الهاوية، ولكن الخماسية الثانية (٦-١٠) تبنى على هذه النتيجة الصامتة الناطقة، فالمقطع لم يعد يطرح احتمالية الحدث، ولكنه يُعنى بتحديد زمانه ومكانه.

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ.

والتكنيك الذى تلجأ إليه القصيدة فى تحديد الزمان تكنيك دقيق يقترب من لحظة الخطر ويبتعد عنها فى دقة، فالجملة الاستفهامية الأولى قدمت عنصراً مجهولاً وعنصراً معلوماً فالزمان مجهول (فى أى ليلة؟) لكن الذى سيقع فيه معلوم (ذلك الخطأ) ولنلاحظ أولا أن تكنيك الصراع بين المتناقضات (المجهول المعلوم) ماثل معنا هنا ولنلاحظ ثانياً، أن نبض التوتر يزداد من خلال إطلال عنصر المعلوم (الخطأ) برأسه ويبقى البعد الزمانى صامتًا فى هذه اللقطة، لكن البيت الثانى (رقم ٧) ما إن يفتح حتى تقترب «الكاميرا» من العنصر المجهول اقترابًا مفاجئًا وشديداً : «فى هذه الليلة». ومن خلال اسم الإشارة للقريب نحس أن الدائرة قد اكتملت بعنصرين معلومين، لكن القصيدة لا تريد الآن للحدث أن يبلغ ذروته وهى تصعِّد فحسب من خلال صدمة مفاجئة درجة الشعور ثم لا تلبث فى الجزء الثانى من البيت أن ترخى هذه المشاعر «أو فى غيرها من الليال» فتعود بنا من حيث تحديد الزمان إلى لحظة الصراع بين المعلوم والمجهول، ثم يبدأ تحديد المكان ووصف الديكور المحيط به بدءًا من البيت الثامن (حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وتنطفئ ويسحب الناس صياحهم، على مقدمك المفروش أضواء).

ومع أن المكان يبدو للوهلة الأولى مسرحًا للعب وهو من هذه الزاوية يمثل جانب الحركة والوجود والإيجاب والحياة فإننا نستطيع أن نلمح من خلال الوسائل اللغوية كيف يتسرب إليه الموت والعدم من خلال التراكيب والكلمات، وكيف يستمر الصراع قائمًا بين المحورين الرئيسيين فى القصيدة، فما تكاد الصورة تعطى للمكان طابع المصابيح وهى رمز الضوء والإيجاب حتى تجعل على جانبها فعلين يتصارعان، يفيض (رمز الحياة) وتنطفئ (رمز الموت) ثم ما تكاد الصورة التالية تعبر عن النشوى والإعجاب ووهج استقبال الناس للاعب فى مسرحه، حتى ترسم هذه النشوى فى شكل جنائزى يتسرب فيه من خلال اللاوعى الفعل «صاح» وهو فعل يستعمل فى الجزع من الموت، ثم هو صياح يسحب على مقدم اللاعب ويغطيه، وهو من خلال هذه الصورة يذكِّر بالملاءة التى تسحب على الجسد المسجَّى وتغطيه: «ويسحب الناس صياحهم على مقدمك المفروش أضواء».

إن رائحة الموت تفوح من هذه الخماسية مع أنها ترسم فرحة الاستقبال، لكن دائرتها تظل مع ذلك مفتوحة، فإذا كانت قد افتتحت بكلمة «ليلة» رمز الظلام والسلب فإنها اختتمت بكلمة «أضواء» رمز الوجود والإيجاب لكى يظل الصراع قائمًا.

مرة أخرى تلوح قضية الزمان فى بداية المقطع الثالث (من ١١ إلى ١٨) وهو ليس مقطعًا خماسيًا مثل المقطعين السابقين، لقد بدأ المقطع بالظرف (حين) فى البيت الحادى عشر، وهو بدء يربط المقطع بدائرة المجهول التى كانت قد أغلقت ثم أعيد فتحها فى المقطع السابق، فهذا الظرف، كان قد ورد فى البيت الثامن (حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وينطفئ) وكان بدوره فى هذا البيت يحيل على ظرف مكان آخر فى البيت السابع «فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليال». وهو الظرف الذى أشرنا من قبل إلى دوره فى الاقتراب من العنصر المجهول ثم الابتعاد عنه، لكن علينا أن نلاحظ أن الظرف هنا يلعب على درجة من درجات سلم الحدث تختلف عن درجة الظرف الذى ورد فى المقطع السابق، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال رصد شبكة العلاقات بينه وبين الوسائل اللغوية الأخرى فى المقطعين والضمائر منها على نحو خاص، ففى المقطع

السابق يتصل الظرف بالأشياء أولاً (حين يفيض .. نورها) ثم بالآخرين (ويسحب الناس) لكنه لا يتصل بالفارس بطل الحدث نفسه، وكأن دائرة الزمان كانت تعد على حدة، لكن الظرف فى هذا المقطع يتصل مباشرة بالبطل (حين تلوح) وكأنه من خلال ذلك يحدث الربط بين الزمان (الذى مازال مجهولاً) وبين البطل (الذى أصبح معروفًا) ومن خلال هذا ندخل فى دائرة أخرى من دوائر الصراع بين المجهول والمعلوم، ثم يبدأ مشهد العودة للمكان، وعلى نفس النحو الذى تطور به مشهد الزمان فى هذا المقطع بالقياس إلى سابقه، يتطور مشهد المكان أيضًا فى خط مواز، لقد كان هم القصيدة فى المشهد السابق رصد (المكان - المسرح) لكنها فى هذا المقطع ترصد (المكان - البطل) و(المكان - الحركة) أيضًا، ولسوف يظل التكنيك الرئيسى، وهو تكنيك الصراع، ماثلاً فى هذا المقطع، فالمحوران المتصارعان يحاول كل منهما أن يشد خيوط الحدث نحوه، ولا يعنى اختفاؤه عن الضوء لحظة أن الخيط قد أفلت من يده حتى تأتى لحظة القمة الفنية التى تسعى القصيدة إليها، ويتمثل هذا الصراع هنا من خلال الصورة (مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته). فالمكان الذى يضيق فى الواقع وتكاد دائرته تنغلق، يقابله فى الصورة «مدينة» واسعة، وهذه المدينة من خلال عنصر الإضافة (مدينته) تهب الملكية الواسعة لفارس على وشك أن يفقد كل شىء فتحدث الإضافة بدورها من خلال التقابل بين التملك المتخيل والفقد الوشيك الوقوع، تحدث نغمة أخرى من نغمات الصراع. ويظهر الصراع كذلك من خلال الفعل، فالفعلان المتقابلان فى بداية المقطع واللذان يربط بينهما أداة التشبيه «مثل» يعبر أحدهما عن اللحظة الخاطفة «تلوح» بينما يعبر الثانى عن اللحظة المتأنية «يجيل» : «حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته» ومن خلال هذا اللعب بجوهر الزمن يختل المقياس الخارجى له، كما اختل المقياس الخارجى للمكان من خلال ربط المسرح المحدود بالمدينة الواسعة، وتجتاز بنا القصيدة مع هذا الاختلال ومن خلاله التخوم الخارجية للزمان والمكان العاديين لكى تنقلنا إلى قلب الحدث متلفعًا بهما ومجردًا عنهما فى آن واحد، ثم تأتى قمة المفارقة فى ذلك المشهد الذى يلتقى فيه الفارس مع الآخرين لكى (يطلب) فيه ودهم، لكنه يطلبه فى (صمت) نبيل.

من خـلال هذا المشـهـد الأخيـر يـحـدث الاتصـال بين الفـارس (الشـخص الأول) والناس (الشـخص الثانى) وهـمـا طرفا الحـضـور فى شبكة علاقـات الضمـائر فى المتكلم والمخاطب، وهـمـا من هذه الزاوية يمثـلان مـحـوراً يقابل مـحـور (الشـخص الثـالث) الذى يعبر عنه ضمير الغـائب، وهو حتى هذه اللحظة يبدو غائبًا عن مسـرح الأحداث، لكنه فجأة وبلا مقدمات، وحتى بلا مرجع للضمائر، يظهر فى الأبيات (١٥،١٦،١٧) :

(وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول

ويملئـــون الملعب الواسع ضـــوضـــاءَ

ثم يقولون ابتدئ) .

من هم هؤلاء الـ(هـم)؟ وكيف اندسوا فى لحظة الود الصـامت النبيل بين الفارس وجمـهوره؟ هذه اللحظة التى كانت قد هدأت فيها نغمة التوتر، إنهم يجيئون لكى يرتفع النبض من جديد، وليس من المصادفة أنهم يجيئون ومعهم إيقاع دق الطبول السريع الصاخب لتزداد معهم سرعة الحدث، ولكن علينا الآن أن نتبين كيف التحم هذا الجسد الغريب المتمثل فى (هم) بأبطال الحدث الرئيسى. وكيف استطاع أن يتسلل خفية إلى مركز التأثير، وأن يوجه من خلال ذلك سير الأحداث نحو الهاوية. إن تكنيك القصيدة يرسم ذلك الالتحـام فى ثلاث صـور مـتـتـاليـة، تمثل فى الواقع ثلاث درجـات خـفـيـة متصاعدة يتحقق خلالها الهدف .

(أ) فى الصورة الأولى يظهرون تابعين للبطل يدقون الطبول، ولكن على إيقاع خطوه هو (وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول).

(ب) فى الصورة الثانية، يتقدمون خطوة للأمام، فيستقلون عن البطل أو يوازونه: (ويملئون الملعب الواسع ضوضاء) دون إشارة للارتباط به.

(جـ) فى الصورة الثالثة، يتقدمون خطوة أخرى فيسبقونه ويهيمنون عليه وتصبح فى يدهم المبادأة، وإصدار الأمر له (ثم يقولون ابتدئ) .

وعندما يصل تطور الحدث إلى هذه الدرجة التى يهيمن فيها ذلك الجسد الغريب تعود القصيدة للتذكير بسؤال الزمان المعلق المجهول: «فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ».

يأتى بعد هذا، المقطع الرابع (١٩-٣٤) ويمكن أن يسمى «مقطع التحورات» ازدياد الصراع حدة بين الوجود والعدم، ويكمن المفتاح اللغوى للتحورات فى سلسلة من الأفعال ذات الدلالة المعنوية الخاصة، وعندنا منها فى هذا المقطع (يصير، تصبح تمتد، تستعيد) وهى كلها تنتمى إلى حقل «المحور» بمعناه العام، وهو تحور تفرضه اللحظة المتوترة التى آل إليها الصراع، فالموت هذه المرة يقترب، ويظهر باسمه (المنون) للمرة الأولى فى القصيدة، ولكن الحياة بدورها لا تستسلم، ويبدأ الجذب بينهما من خلال الوسائل الفنية، يميل الميزان فى إحدى الصور، فلا تلبث التالية أن تعيد محاولة التوازن، ثم يختل من جديد، ومع سرعة الاختلال والتوازن تزداد سرعة النبض والتوتر، تزداد مشاعرنا طواعية فى يد الشاعر يحركها بإشاراته الفنية الدقيقة كيف شاء. فى البيت الأول للمقطع تتوازن كفتا الوجود والعدم ومن ثم يصبح الجسم نهبًا بين الخوف والمغامرة، وفى البيت التالى ترجح كفة الإيجاب والوجود (فتصبح الأقدام والأذرع، أحياء .. تمتد وحدها).

لكن علينا أن نلاحظ أنه رغم الانتصار الظاهر للحياة فإنه انتصار خادع، إن الذى أصبح حيًا ليس «الجسم النحيل» وليس «الكل» وإنما هو «الجزء» ممثلاً فى الإقدام والأذرع، وسوف تكون هذه الضربة، التى شطرت الكل إلى أجزاء وجعلت الحياة معلقة بها، بداية الصراع الحاد الذى يقترب شيئًا فشيئًا من قاع المنون ويحاول الإفلات، ولأن الكل تفتت فى لحظة الصراع هذه، فإن أداة التشبيه «كأن» تأتى هنا على نحو دقيق فالطرف الأخر من الصورة غير واضح، والقصيدة لم تقل هنا «كأنه» لكى يكون هذا الطرف الآخر هو الجسم «والكل» ولم تقل «كأنها» لكى يكون هذا الطرف الآخر هو الأعضاء و«الأجزاء» ولكنها تركت الصورة معلقة فى هذه اللحظة الرهيبة، ودفعت إلى مسرح الحدث بهذه الكائنات الناعمة المخيفة فى آن واحد، الحيات

المتلوية، والقطط المتوحشة، ولنلاحظ مرة أخرى تولد الصراع من خلال المتناقضات فالقطط سوداء، بيضاء دون وجود حرف عطف بين الصفتين، والدائرة يحدث فيها التماس والانغلاق من خلال التعارك، ثم يحدث التباعد والانفتاح من خلال الافتراق (تعاركت وافترقت على محيط الدائرة).

فى هذه الجولة الأولى من الصراع الحاد، اختفى «الكل» رمز التماسك والحياة أمام رعب الفناء، وبدا الجزء فى محاولات للتماسك والبقاء لكن هذا «الكل» يدرك جيداً، أن الأمل- إن وجد- لن يكون إلا من خلال الوحدة، ومن هنا فان صوت الشاعر يبدو فى هذه اللحظة الدقيقة لكى ينطق بالضمير (أنت) رمز الكل المتوحد متصلاً أو منفصلاً، إحدى عشرة مرة متوالية فى ثمانية أبيات فقط (من ٢٦ إلى ٣٣) وكأنه ينفخ فيه نفس الحياة الأخير:

وأنت تبدى فنك المرعب آلاء وآلاءَ

تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة.

وأنت فى منازل الموت تلج عابثا مجترئا.

وأنت تفلت الحبال للحبال.

تركت ملجأ وما أدركت بعد ملجأ ... إلخ.

ويلاحظ هنا أن قمة التوتر جاءت فى البيت الحادى والثلاثين، وهو البيت الوحيد فى هذا المقطع الذى خلا من ضمير مباشر يتصل بالبطل:

فيجمد الرعب على الوجوه لذة وإصغاء.

لكن ذلك الانتشاء المؤقت لا يلبث أن يطفئه ذلك الصوت الرتيب الذى يتردد على مدار القصيدة، وكأنه البندول الذى يذكِّر بحركة الزمن، وبأن الأمر لا يعدو أن يكون تحديد نقطة زمنية مجهولة لمصير محتوم:

لقد تجسد طرف من أطراف الصراع فى المقطع السابق، بقواه ونقاط ضعفه، وناور قوة مجهولة له بكل ما يملك ، حتى أفلت من قاع المنون مرة، نجح فى أن يعيد التوازن - أو هكذا بدا له - من خلال تجسيد الأجزاء فى «كل» واحد، عبر عنه الضميران المتصل والمنفصل إحدى عشرة مرة متتالية، ولكن : هل يفلت «الكل» نفسه من دائرة العدم؟ أفلا يمكن أن يكون التجسد فى ذاته مدعاة لسهولة تحديد الهدف أمام سهم العدو المجهول، والوحش الخرافى؟ لكن هذا الوحش الخرافى مازال مجرداً حتى الآن وإذا كان المقطع السابق قد أعطى التجسيد للطرف الأول من أطراف الصراع (اللاعب) فإن المقطع الثانى (الأبيات من ٣٧ إلى ٤٨) يعطى التجسيد والتحديد للطرف الثانى من أطراف الصراع (الموت).

ولكن كيف يجسد الشاعر الموت، وهو قمة المجردات؟ وما هى الوسائل الفنية التى يلجأ إليها لإبراز صورة مجسدة تعادل صورة الطرف الأول من الصراع (اللاعب) وهو مجسد بطبيعته ؟ إن أول ما يلاحظ على هذا المقطع هو شيوع الصورة الحسية فيه شيوعاً واضحاً بالقياس إلى المقاطع السابقة، فمعنا فى هذا المقطع صور الطاووس والأفعى والنمر والأسد، وهى صور يقابلها فى تجسيد الطرف الآخر صورتان حسيتان فقط، الحيات والقطط، ويلاحظ عند إجراء المقارنة أن صورة واحدة تشترك بين الطرفين هى صورة الأفعى هنا والحيات هنا، وإن صورة أخرى هنا تتقارب مع مثيلتها هناك، وهى صورة القط مقارنة بالنمر مع الفرق الشاسع فى القوة وتبقى صورة الطاووس ملك الجو، والأسد ملك الأرض قوتين زائدتين هنا لا يعادلهما شىء فى ميدان الصراع ومن خلال تقابل الصور وحده ينبئ التكنيك الفنى عن الميل الرهيب لميزان الرعب فى صالح الموت والفناء.

لكن تكنيك الصراع الذى تبنته القصيدة على امتدادها لا يدعنا نسلم للفناء بالسيطرة على الميدان حتى فى لحظات تفوقه الواضحة، فهنالك أولاً ظرف المكان الخادع «تحت» وهو يوحى بالهيمنة والسيطرة وقد ورد فى هذا المقطع مرتين (فى

البيتين ٤٧،٣٥) وحصر بين مجيئه هنا وهناك صور تجسيد الفناء، وهذا الوحش عندما يكون (تحت) اللاعب يعطى الإحساس بفوقية اللاعب الآخر وتسجيل نقطة إيجاب له لكن هذه الفوقية لا تلبث أن تسلبها القيمة نقطة سلب أخرى متمثلة فى (الظلمة) التى حلت محل الضوء الذى فرش عند مجىء اللاعب فى الخماسية الثانية، ثم تأتى مجموعة من الصفات لكى تذكى ذلك الصراع بين الإيجاب والسلب، ويلاحظ على هذه الصفات بدورها أنها تتوزع بين طائفتين: صفات حسية، وصفات معنوية وإلى الطائفة الأولى تنتمى صفات جميل، جذاب، رشيق، وإلى الطائفة الثانية تنتمى صفات، جليل، مخاتل، خفى، ولسنا بحاجة إلى الإشارة إلى التعاون والتوازن بين الطائفتين على السمتوى الكمى.

لكن الصفة تلعب دوراً دقيقًا فى بناء لغة الشعر بصفة عامة[١٥٦]، وهذا الدور يختلف عن المهمة النحوية التقليدية للصفة فى بناء الأسلوب النثرى من حيث قيامها بتوضيح الموصوف، ثم من حيث وجود علاقة الجزء بالكل بينها وبين الموصوف. فالصفة فى الشعر ليس من الضرورى أن تكون توضيحية ولا أن تتحقق فيها العلاقة الجزئية ثم إن وظيفتها تختلف باختلاف موقعها فى التركيب النحوى، فقد تكون الصفة خبراً كما هوه الشأن هنا فى الأبيات ٣٨، ٤٠، ٤٢، ٤٤، ٤٦، وقد تكون الصفة نعتًا كما هو الشأن فى الأبيات ٣٧، ٤٣، ٤٥، ٤٨، وهى من خلال ذلك كله قد تبدو ضرورية لتصور المعنى الأساسى للجملة فى الطائفة الخبرية على نحو خاص بحيث لا يتصور فى غيابها، وقد يبدو متصوراً وإن كان ناقصًا حين تغيب بعض الصفات الأخرى فى الطائفة الثانية، ونستطيع أن نتخيل البيت ٤٥ (يعد نفسه للوثبة المستعرة) ولو حذفنا الصفة وتصورنا الجملة دونها، وقد يكون التصاق الصفة أقل، كما هو الشأن فى البيت ٤٨ (منتظراً سقطتك المنتظرة) حيث لا يؤثر غيابها كثيراً على المعنى.

لكننا لا نريد أن نقف طويلاً أمام الصفة هنا من هذه الزاوية المغرية مادمنا قد اخترنا لهذا البحث نغمة أساسية تدور حول «الصراع المحكم» فى هذه القصيدة، ونود هنا أن نكتفى بالإشارة إلى الدور الذى تلعبه الصفة فى هذا المقطع من هذه الزاوية.

إن دور الصفة فى الصراع هنا يتمثل فى وقوفها وسطًا بين محورى السلب والإيجاب، تستقبل عمق المعنى الرئيسى فتوزع تأثيره على لحظات التوتر والهدوء بقدر يخدم درجة الحرارة الخاصة التى تحافظ عليها القصيدة فى هذه المرحلة، فالوحش الذى يأخذ صفة أولى هى الخرافى والذى يتحدد له من خلال اسمه وصفته معنى سلبى مخيف لا تلبث الصفة الثانية التى تلحق به من خلال الجملة الخبرية (فهو جميل) أن تعطى له معنى إيجابيًا يصارع المعنى السلبى الأول، وقد يكمن ذلك الصراع داخل الصفة ذاتها أو من خلال النسبة بينها وبين الموصوف، فالأفعى جذابة وهى صفة إيجاب خادعة. فالصفة الأساسية المسكوت عنها أنها سامة – والنمر الرشيق غادر، والأسد الجليل قاتل، وهكذا. فما تكاد الصفة تعطى حتى تسلب وما تكاد تهدئ حتى توتر وما تكاد تذكّر بقيم الحركة والحياة حتى تلفّها بقيم السكون والموت.

ما بين طرفى المكان فى المطقع السابق (ممددًا تحتك فى الظلمة يعلك الحجر) تحددت صعوبة المواجهة بين خصمين عنيدين واتضحت من خلال الصفة والصورة والبناء الشعرى وجهة الصراع الحتمية، وبقى الآن أن تتحدد (اللحظة) التى تسدد فيها الطعنة.. واللحظة عودة إلى عنصر الزمان المجهول.. لكنه هذه المرة ليس عودة من خلال كلمة الليلة فى اليبت ٦ أول الليالى فى اليبت ٧ أو حين فى الأبيات ١٩،١١،٨،٦ ولكن من خلال لحظة (فى لحظة تغفل فيها عن حساب الخطوة ٤٩) لقد ضاقت الدائرة حتى فى مجال الزمن وكان الصراع فى المقاطع السابقة قد أشار إلى نقطة الضعف التى قد ينفذ منها السهم، إنها نقطة تمزق الكل وتحوله إلى أجزاء وهى النقطة التى كانت قد اقتربت بالبطل من قاع المنون فى إحدى مراحل الصراع، ولسوف تظهر مرة أخرى، سوف يتفتت الخطو (البيت ٤٩) وسوف يتشتت الخاطر (إذ تعرض الذكرى تغطى عريها المفاجئا) وسوف يختل التوازن، وفى هذه اللحظة سوف تدور

الدائرة، هذه الدائرة التى كانت من قبل تغلق وتفتح (تعاركت وافترقت على محيط الدائرة) وسوف يربط هذا التعبير «تدور الدائرة» والذى يتكرر مرتين فى هذا المقطع، سوف يربط الدائرة الفلسفية المجردة التى كانت محور الصراع على امتداد القصيدة، سوف يربطها بالمخزون التراثى فى ذهن الجماعة عن «دارت الدائرة عليه». وإذا كان الشكل الدائرى الفلسفى قد انغلق، فإن الخط المستقيم الفلسفى أيضًا الممثل فى الحبال سوف ينصرم (تنبض تحتك الحبال مثلما أنبض رام وتره) وحين ينبض الرامى الوتر فليس الحبل وحده هو الذى ينقطع، ولكن السهم يخرج من مكمنه لينهى الصراع المتوتر على مدى ستين بيتًا مليئة بالفن والدقة والجودة.

إن المشهد الختامى الذى نفتح أعيننا عليه (الأبيات ٦١-٦٦) يقودنا مرة أخرى إلى المكان بعد أن بلغ صراع «الزمان» مداه، لكى نقف على بقايا المعركة وآثار الصراع. وهنا سوف نجد أصداء العناصر التى أدارت محور الصراع على طول القصيدة، فالضوء الذى ولد نشوان فى المفتتح، وهددته ظلمة الليالى خلال الصراع، لن يختفى حتى بعد أن يحسم الصراع ولكنه فقط سوف (يرتبك الضوء على الجسم المهيب المرتطم)، والجزء الذى صارع مع الكل فى لحظة الذروة سوف يبقى لكى يتلقى آثار الضوء المحطم (على الذراع المهدل الكسير والقدم) لكن «الكل» الذى ظننا أنه صُرع، يعود بعد الفناء محتفظًا ببقية من أكثر العناصر خلودًا فى هذا الصراع عنصر الضوء، حين يختزن «ابتسامة» مضيئة على الشفاه، وحينما يبدو وكأنه وحده هو الذى «عرف الأشياء» و«صدق النبأ». إن ذلك الانقلاب المفاجئ فى المشهد الختامى، يذهب بفلسفة القصيدة كلها إلى مدى بعيد وإلى آفاق غير محدودة، فليست نتيجة الصراع بين عناصر الإيجاب وعناصر السلب فى الكون المحيط، هى غلبة عناصر السلب بأسلحتها المختلفة المتعددة كما يبدو فى ظاهر الأمر، ولكن نتيجة الصراع هى البقاء لعناصر الخلود فى الكون : «الضوء» و«المعرفة» حتى وإن تحطمت مظاهر الحركة العارضة.

هل هو لون من التفاؤل تخلص إليه القصيدة من خلال بنيانها الفنى المتشابك؟ قد يكون، ولكنه ليس تفاؤلاً ساذجاً ولا بسيطاً ولا فجاً بل ولا كاملاً.. إنه لون من الجمال الشاحب والمتعة الظامئة كتماثيل الإغريق القديمة حين يبدو الجسد يتفجر جمالاً ولكنه مبتور الذراعين، ولون من الاقتراب من جوهر حقيقة الكون، وهو اقتراب كان لابد لكى تحملنا القصيدة إليه أن تمر بنا خلال غابات مكثفة وبحار عميقة وطبقات من الهواء لا نعهدها خلال لحظات استرخائنا، ودرجة من سرعة الإيقاع تختلف عن درجة إيقاع «الحياة اليومية»، وكل ذلك كان لابد أن يفرض درجة من درجات التعبير، تختلف عن تعبير الفكر العادى أو المسترخى أو حتى المنطقى المحكم، ودرجة من السرعة والإيقاع فى ذلك التعبير تناسب هدف الرحلة ومناخها، ولم يكن ذلك كله ممكناً إلا من خلال ذلك «الصراع المحكم» فى لغة القصيدة والذى حاولنا أن نقف على بعض أسراره فى هذا الحديث.



الفيتورى

الشاعر الثائر العاشق الصوفى



نفر قليل من بين الشعراء العرب المعاصرين يمكن أن نقول عن أحدهم :"إنه لا يقلد أحدًا ويصعب أن يقلده أحد"، ولا شك أن الشاعر محمد مفتاح الفيتورى واحد من هؤلاء النفر القليل، فنفسه الشعرى المتميز يعمر خلايا قصائده، على مستوى التخيل والعبارة والبنية والصورة، حتى إن القارئ الخبير ليستطيع أن ينسب القصيدة إليه قبل أن تقع عينه على توقيع الشاعر عليها .

وقد لا يخرج هذا الحكم فى ذاته عن أن يكون حكمـًا بالتمايز وليس حكمـًا بالتميز أو بالانتماء إلى طبقه أعلى أو أدنى من الآخرين. إنه حكم ينتمى إلى دائرة التصنيف أكثر من انتمائه إلى دائرة التقييم، ومع ذلك فإن هذا التمايز يعد فى ذاته ميزة إذا أخذنا فى الحسبان هذا الكم الرهيب من التشابه والتقارب والتداخل الذى كاد يطغى على الإنتاج الشعرى لجيل بأكمله ويحرمنا من أن نستشف من خلال البنية الفنية للغة الروح الإنسانية للشاعر. إنه تشابه يذكرنا من بعض الوجوه بتشابه الدروب فى أعين الخيول المجهدة كما يقول الفيتورى فى واحدة من لوحاته القديمة الجميلة :

أيها السائـــــــــق

رفقا بالخيول المتعبة

قـــــــف

فإن الدرب فى ناظرة الخيل اشتبه

وهذا النفس المتميز فى شعر الفيتورى ترك بصماته على مجمل نتاجه الشعرى من مرحلة الثائر الإفريقى إلى مرحلة الدرويش الصوفى مرورًا بمرحلة العاشق الذى

تسكنه روح الوله للكائنات التى تخالط روحه بدءًا من ذرات التراب إلى وهج الصخور إلى عطن حبات العرق إلى روعة الجسد الإنسانى إلى عظمه القبة الزرقاء التى لم يتوقف عن التحليق فيها واستجلاء أسرارها وترجمة رموزها إلى لغة "تثرى اللغة" وحروف يشع من تجاورها أحيانًا روح التعزيم والتهويم وسحر الشعر دون أن تحرمنا من استشراف دلالات محددة أحيانًا أو غاير محددة لكنها ليست موصدة الأبواب فى معظم الأحايين .

إن قطاعًا كبيرًا من إنتاج الفيتورى يثير قضية "التوصيل الفنى" وعلاقة الفن الشعرى الراقى "بالمثقف العام" وحقه المشروع فى أن يروى ظمأه من نتاج الأدب فى عصره من خلال بذل طاقة الإصغاء والتأمل التى يملكها وهو يرتد عنها فى معظم الأحيان خاسئًا وهو حسير نظرًا لشدة إغلاق الأبواب وإحكام المتاريس، وإلقاء المفاتيح فى قاع بئر سحيق لا يهتدى إليها غالبًا إلا عتاة السحرة والنقاد، وهو النهج الذى ارتضاه كثير من شعرائنا الكبار والصغار، وكادوا أن يخرجوا به الشعر من دائرة الإمتاع للمثقف العام، وإذا كان هذا النهج يمثل أحد القطبين المتطرفين، فإن القطب الآخر يمثل المبالغة فى التوصيل من خلال النثرية أو الخطابية أو ترديد الشعارات الساخنة التى غالبًا ما تقلب صفحتها بعد دورة زمنية سريعة فتفقد وهج الحرارة الزائف الذى لا ينتمى إلى جوهر لغة الشعر الثابتة قدر انتمائه إلى أعراضها المتغيرة.

ومع أن شعر الفيتورى كان ينتمى فى بعض مراحله إلى نمط شعر "القضية" سواء كانت القضية الأفريقية أو القضايا العربية المتعددة على امتداد العقود الخمسة التى جلجل فيها صوت الفيتورى الشاعر منذ كان فتى متألقًا فى "دار العلوم" فى الخمسينيات حتى اليوم، مع هذا فإن الفيتورى كان يتكئ دائمًا على حاسته الشعرية أكثر من اتكائه على حماسه للقضية المثارة وكان بذلك يحقق التواصل والإمتاع فى وقت واحد.

لقد كتب الفيتورى فى مقدمة ديوانه "شرق الشمس غرب القمر" الذى صدر فى القاهرة ١٩٩٢ يتحدث عن هذه المرحلة فى شعره ويقول "بعض الذين عاصرونى قالوا

منتقدين : "كان يكتب شعراً تقريرياً لا علاقه له بالشعر العربى المعاصر" وكانوا يعنون مجموعاتى الأفريقية، وأذكر أننى ضحكت بحزن فى داخلى، ولم أكن أدافع عن نفسى حين قلت : إننى أحاول أن أطهر نفسى مما ورثته من عذابى لأننى أريد أن أخلص إلى الواقع كإنسان فى العصر".

والواقع أن الشاعر لم يكن فى حاجة للدفاع عن نفسه، فالبناء الفنى المحكم لقصائده فى هذه المرحلة المبكرة يستطيع وحده أن يتولى مهمة الحوار، ففى ديوان "عاشق من أفريقيا" والذى صدرت طبعته الأولى فى بيروت ١٩٦٤، تنبث الوسائل الفنية فى كل مكان لتقدم صورة واضحة للتقنيات الشعرية الراقية والتى لا تتأثر صورتها بوضوح صورة "القضية". وعندما تقرأ القصيدة الأولى من هذا الديوان والتى يحمل الديوان عنوانها "عاشق من أفريقيا" نستقبل هذا الصوت الشعرى المتميز :

صناعتى الكلام

سيفى قلمـــــى

وكل ثروتى شعور ونغم

ولست واحدا من أنبياء العصر

لست من فرسانه الذين يحملون رايات النضال

أو يخطون مصائر الأمـــم

لكن لى هوى يكبر كلما أكبر

لم أمنحه مرة لملك متـــوج

ولم أمرغ وجنتيه فوق أعتاب صنم

وعندما يتابع المرء قراءته سوف يدرك أنها لا تعتمد فقط على دفقة الموهبة ولا على حرارة الشعور وإنما يساند هذا كله تخطيط فنى واع، سواء على مستوى الرؤية ،

الثابتة أو البناء الإيقاعى المحكم أو بنية الصورة المتنامية، فجوهر الرؤية الثابتة هنا يقوم على أن الصوت الأول فيها هو دور "فارس الكلمة" الذى لا يمتهن من معشوقته الوحيدة ولا يجعلها تمرغ على الأعتاب، وهو دور يستهل به الشاعر القصيدة ولا يغيب عنه أن يجعله نفحة الختام:

لا شيء فى يدى

لا شيء فى فمى

إلا بقايا مقطع صغير

أعزفه فى خجل على الورق

وهذا الدور الثابت هو الذى يهب القصيدة "لازمة الربط" التى تجمع أرجاء العمل الشعرى المتشعب، واللازمة هنا هى عبارة "صناعتى الكلام" وقد تكررت فى القصيدة أربع مرات فى أربعة منعطفات رئيسية شكلت الزوايا الرئيسية لها وأكدت على الدور المحورى الثابت للمضمون، وجاءت القافية لكى تتوج الدفقات وتسجل نقطة بلوغها الذروة فى نسق إيقاعى محكم، والقافية تلعب دوراً هاماً فى قصيدة التفعيلة على عكس ما يظن للوهلة الأولى، ففى الوقت الذى تخرج فيه عن كونها قيداً لازماً متوقعاً كما هو الشأن فى القصيدة التراثية، تظل أداة اختيارية يظهر مدى تحكم الشاعر فيها، قدرته على إضافة ما أسماه رولاند بارت، ملامح ما فوق درجة الصفر، وكثيراً ما تسقط القصائد الحديثة بسبب إغفالها لدرجة حساسية النغم، وشعر الفيتورى بصفة عامة غنى بالإيقاع، وفى القصيدة التى بين أيدينا، نلاحظ أن حرف "الميم" أخذ الدور الرئيسى فى القافية الاختيارية لكنه وزِّع توزيعاً محكماً متناسقاً، فقد اشتمل المقطع الأول على ثلاث قواف ميمية جاءت جميعها ساكنة، (نغم، الأمم، صنم) على حين اشتمل المقطع الثانى على ثلاث قواف ميمية جاءت جميعها مكسورة (دمى، فمى، سأمى) وجاء المقطع الثالث ليزاوج بين النظامين فيشتمل على أربع قواف ميمية اثنتان منها ساكنتان واثنتان مكسورتان، ويضيف إليها ثلاث قواف نونية ساكنة والنون تدخل صوتياً فى

دائرة التجانس الشديد مع الميم، وهذا التوزيع المحكم النغمى لا يتأتى إلا لفنان تتوازى لديه كفتا الوعى بقضايا الفن، وقضايا الإنسان، وإذا كان الفيتورى يقول عن نفسه فى مقدمة أحد دواوينه : "أنا لا أختار إيقاعاتى إنما تختارنى هى، إننى أختار أفكارى ولكننى لا أستطيع اختيار موسيقاى وأنغامى"، فهو يذكرنا بلعبة الاختيار والترك والإمساك والإفلات التى ليس من الضرورى أن تعنى عند الشاعر الكبير دلالتها الحقيقية، كان الشاعر الفرنسى "ريمون كينو" يصور تجربة إمساكه بالطيف الشعرى فى شكل الإفلات منه حين يقول :

يا إلهى .. يا إلهى

كم أنا مشتاق لأن أكتب قصيدة صغيرة

عجبا

ها هى واحدة تمر أمامى تماماً

صغيرتى .. صغيرتى

تعالى هنا لكى أنظمك

فى خيط عقد قصائدى الأخريات

تعالى هنا لكى أنضدك

فى رحاب دواوينى

تعالى أحليك بقافية

وأزينك بإيقاع

وأتغنى بك

وأجعلك مجنحة

أنظمك .. وأنثرك

يا إلهى ...

يا لها من حمقاء

لقد أفلتت منى

ولم تأبه بى

إن الاهتمام بالنغم سمة أساسية فى شعر الفيتورى، تمثل جزءًا من أسرار النكهة الخاصة والمذاق المتميز، وإذا كان هذا الاهتمام يتسرب فى عفوية فى المراحل الأولى ويعلن الشاعر أن النغم هو الذى يختاره، فإننا نلاحظ فى مراحل الفيتورى المتأخرة أنه يسعى هو إلى النغم سعيًا، ويمسك أحيانًا بعوده كما يصنع "الموسيقى المتمكن" لكى "يدندن" عليه بحثًا عن تقاسيم جديدة يمكن استخراجها من لحن مألوف، ففى ديوان "قوس الليل قوس النهار" والذى صدر سنة ١٩٩٤ تطالعنا قصيدة "تقاسيم على المتدارك" والتى تتخذ منطلقها الأساسى من تقليب نغمة "فاعلن" لاستخراج معزوفة جديدة من النغمة القديمة، لا تشكل نسخة معادة فى الوقت الذى لا تكسر فيه القيد الذهبى وكأن الإيقاع فى ذاته يصلح أن يكون منطلقًا للإمتاع فى عصر بدأت القصيدة فيه تتنازل عن كثير من كنوزها ومن خلال هذا الإيقاع وحده تدخل بنا طقوس النغم المقطر فى مناخ الحكمة المقطرة :

نادرًا ما تفوح زهور الخطايا

نادرًا ما تبوح الشفاه بأسرارها المغلقة

نادرًا ما تقلب أشكالها .. صورة الموت فى الكائنات

نادرًا ما تخبئ قيثارة صوتها فى الرمال

نادرًا ما تكون القناديل أعمدة للغياب

نادراً ما تموت العصافير

فوق رفوف الغيوم

نادراً ما تسيل الحروف

نادراً ما تشع الكآبة فى ضحكات الوجوه

نادراً ما تنام الإرادة فى رحم الكبرياء

بانتظار اشتعال السماء

إن هذه "الوحدات" النغمية الصغيرة، تشبه الكائنات الدقيقة التى تعد فى أناة فى معمل الشاعر، وتترك محلقة فى فضائه، تبدو للوهلة الأولى عصافير منفصلة ولكنها تنتمى إلى سرب خفى يمسك الشاعر وحده بخيوطه. وعندما نتابعها فقد لا تملك أرواحنا إلا التحليق معها حتى ولو لم تدرك على وجه اليقين أين تكمن عقدة الخيط فى هذه اللعبة النغمية.

ومن أجل هذا فإن قصيدة الفيتورى قد تفقد الكثير من مذاقها إذا تسامحت فى الإحكام النغمى، ويستطيع القارئ لديوان "قوس الليل .. قوس النهار" أن يقارن بين لوحتين تتحدثان عن باريس، تتهاون أولاهما فى النغم وهى قصيدة "من شرفة باريزية" وتتمسك الثانية بغنى الإيقاع وهى قصيدة "قمر للغناء" ليدرك مدى الملاحظة التى ألمحنا إليها .

إن نقطة انطلاق التميز فى بناء "الصورة" فى شعر الفيتورى قد تكمن هذه الطاقة اللافتة للنظر والتى تبدت منذ دواوينه الأولى وأعلنت عن نفسها فى القدرة على تجسيد المجردات، والوصول إلى المنابع الغريبة غير المألوفه للصورة، ثم القدرة على تنمية اللقطة الأولى والتصاعد المحكم بها حيناً، أو مفأجاة المتلقى فى تقنية أخرى بالبدء من نقطة مدببة تمثل أعلى الصورة وقمة ذروتها وتحدث أثرها فى الإدهاش والإبهار.

فى ديوان عاشق من أفريقيا (١٩٦٤) يتجسد أمامنا الندم وتتجسد الكآبة فيسيران على قدمين، فالندم:

يولد فى أعماقنا كالشجر الغريب

يكبر مرتين قبلما نراه

كما تهرب فجأة سحابة المغيب

والشمس ما زالت تبارك الحياة

نصبح أعيننا ترى ولا نرى

جامدة مثل عيون ميتين

أما الكآبة، فإنها تمشى فى الطريق عارية :

كانت كآبتى مثلى، تمشى فى الطريق

عارية بلا قناع

مشقوقة القدم

كانت كآبتى أنت، وكان الحزن والضياع

كان الصمت والندم

يعانقان شاعراً أنهكه الصراع

وإذا كانت الصورة عند الفيتورى تأخذ أحيانًا شكل اللقطة التى تغرس أمام عينى المتلقى ثم تكبر وتتنامى على مشهد منه ، فيحس أنها جزء منه وأنه جزء منها ، وتلك تقنية شائعة عند الفيتورى وعند كثير من الشعراء فى مثل قوله من قصيدة "عاشق من أفريقيا" وهى من بدايات شعره:

صناعتى الكلام

ربما أثقل صوتى الضعف والرهبة أحيانًا

فعاد لى صداه باكيًا حزين المقلتين

حتى ليبكينى صدى صوتى

فأنحنى أمسح فوق شعره وأضغط اليدين

وأشرب الدموع من عينيه الطفلتين

ويثقل الكلام فى فمى

مثل جذوع الشجر القديم

إذا كانت هذه التقنية شائعة لديه، فإنه يلجأ أحيانًا أخرى إلى تقنية البدء بالرأس المدبب فى الصورة، والاعتماد على الإدهاش والمفأجاة تم الهبوط منها إلى قاع المشاعر :

لما انغرس الخنجر فى الصدر العارى

وتوهج قنديل الدم

وانكسرت آنية الرغبة

سقطت أجنحة الطير العائد من أرض الغربة

إن صورة الإبحار فى الذات عند الفيتورى وهى الصورة التى تقيم جسراً بين العاشق والمتصوف، لا تبنى وحداتها دائمًا من دلالات لغوية نثرية واضحة ومع ذلك فإنها لا تتركنا فى ظلمة الغموض المطبق، إنها تقدم أحيانًا ما يمكن أن يسمى بالغموض الواضح عندما يكون همها أن تدخل بنا فى مناخ خاص لا تستطيع الكلمات عادة أن ترسم ملامح حدوده الصارمة، وتكتفى الكلمات بالإيحاء التعزيمى، وهو إيحاء تعوَّد عليه الشعر من خلال اقترابه من السحر والكهانة زمنًا طويلاً. وفى هذين الفنين لا

تؤدى الكلمات تأثيرها من خلال مدلولاتها المباشرة، بقدر ما تؤديها من خلال تجاورها في ذاتها والولوج بنا إلى آفاقها :

لملائكة تتعانق خاشعة فى مراياى

ذائبة فى شموع التراتيل

مائدة من بنفسج روحى

ولى أفق من طيور اللقاليق

ينصب أعراسه البرية حولى

إذا دخل الليل فى الليل

يلبسنى فى الدجى قمراً ميتًا

إن هذا الإبحار هو الذى يصنع للشاعر أجنحته التى يستطيع من خلالها أن يصل إلى آفاق أعمق فى جولاته الصوفية التى تسم كثيراً من لوحاته الأخيرة:

لم أجد غير نافذة فى سمائك

مبتلة بدموعى

فألصقت عينى فوق الزجاج

لعلى أراك

لعلك تبصرنى، وأنا هائم

مثل سرب من الطير منهمك فى مداك

الرمز والبناء في قصيدة الخيول

أمل دنقل



المعـاناة التـى يبـذلها الشاعر أمام الكلمة المشعة والفارس أمام الخيل الجامحة، لا تختلف كل منهما فى مضمونها على الأخرى كثيراً، فكل من الشاعر والفارس يسعى إلى أن يسيطر على المسار، ويتحكم فى التوجيه، ويستغل القوة المتاحة له فيشكلها فى درجة معينة من الحرارة، لا تنزل عنها فتبرد بين يديه، ولا ترتفع فوق طاقته على التوجيه فتوقعه تحت سنابكها، أو على الأقل تدع المرئيات والمسموعات أمامه مضطربة فتتحول إلى أشباح وضوضاء.

لكن هناك فرقًا جوهريًا يبقى مع ذلك بين لونى المعاناة، ويكمن فى اتجاه مسار الترويض فى كل منهما، فعلى حين أن الخيول برية الأصل، أو على حد تعبير أمل دنقل :

كانت الخيل - فى البدء - كالناس برية تتراكض عبر السهول

ومن ثم فإن اتجاه الترويض يكون نحو محور الاستئناس، فإن الكلمات المستأنسة يحاول الشاعر أن يردها من خلال الترويض إلى حالة «البرية» أو الطبيعية أو على حد تعبير جون بول سارتر:

«إن الشاعر قد اختار موقفًا شعريًا من الكلمات، وهو أن يتعامل معها على أنها «أشياء» لا «دوال»، إن المرء العادى حين يتكلم يضع نفسه وراء الكلمات قريبـًا من «الموضوع» لكن الشاعر يضع نفنسه أمام الكلمات التى تعدُّ بالنسبة للمرء العادى مروَّضة، وبالنسبة للشاعر فى حالة برية. إنها بالنسبة للمرء العادى عرف وأدوات

يستخدمها ثم يلقيها، ولكنها بالنسبة للشاعر أشياء طبيعية، تنمو نموًا طبيعيًا على الأرض كالحشائش والأشجار(١٥٧).

هذا التقابل بين محورى الترويض فى لونى المعاناة، تكاد تتجمع خيوط تشابكه وامتزاجه فى قصيدة الخيول لأمل دنقل (ديوان أوراق الغرفة [٨] ص ٥٩ - ٦٨) فهى قصيدة تتخذ من الخيول عنوانًا لها ومحورًا ظاهريًا على الأقل لحركتها، وهى كذلك تتخذ من الكلمة والرمز أداة لها لترويض هذه الحركة والبلوغ بإيحاءاتها مدى أبعد بكثير مما توحى به للوهلة الأولى.

ومنذ اللحظة الأولى فى القصيدة يترك إيقاع الخيل وخببه أثره على موسيقى القصيدة التى جاءت على بحر الخبب (المتدارك) المعروف بتلاحق الإيقاع وسرعته :

١ - الفتوحات فى الأرض مكتوبة بدماء الخيول .

لكن الشاعر منذ البيت الثانى مباشرة يرينا أن فى يده زمام هذه الحركة ولجامها، وأنه يستطيع أن يحولها إلى سكون فى اللحظة المناسبة، ويأتى ذلك من خلال اختياره للقافية الساكنة فى التفعيلة المبتورة فى البيتين الثانى والثالث.

٢ - وحدود الممالك .

٣ - رسمتها السنابك .

حيث نجد التفعيلة الأخيرة فى كل من البيتين تتكون من مقطع واحد (سبب خفيف) حركة فسكون، وقد جاء هذا المقطع تاليًا لألف مدٍّ فى كلا البيتين، مما يمكن أن يعادل فى المرئيات صورة الربوة العالية يقفز من فوقها الفرس لكنه ينزل ثابت القدم، يتحكم فيه لجام الفارس فلا يدع فرصة حتى لصدى صوت رنين القفزة أن ينساب.

لكن البيت الرابع الذى يختتم الافتتاح التمهيدى للمقطع الأول من القصيدة، يعود مرة أخرى إلى إعطاء الإيحاء بالحركة والانسياب:

٤ - والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل

بل إنه بزيادته تفعيلة على عدد تفعيلات البيت الأول، يكاد يوحى باتساع مدى الحركة وتحولها إلى «هرولة» وهو بهذا يسلمنا من الناحية الموسيقية إلى درجة من النمو المعنوى تبدأ بها الفقرة التالية :

٥ - اركضى أو قفى الآن أيتها الخيل

٦ - لست المغيرات صبحا

٧ - ولا العاديات - كما قيل - ضبحا

٨ - ولا خضرة فى طريقك تمحى

٩ - ولا طفل أضحى

١٠ - إذا ما مررت به يتنحى

١١ - وها هى كوكبة الحرس الملكى

١٢ - تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات بدق الطبول

١٣ - اركضى كالسلاحف

١٤ - نحو زوايا المتاحف

ومع هذه الفقرة يبدأ الفارس فى مواجهة حركة الخيل الجامحة، وهى مواجهة يشف عنها - إلى جانب كلمة «الآن» - وجود فعل الأمر فى افتتاح الفقرة وختامها وشيوع الفعل المضارع فى أثنائها، وهما لونان من الفعل يوحيان بالمواجهة والمعايشة،

على عكس الفعل الماضى : «رسمتها السنابك» الذى ورد فى الافتتاح التمهيدى والذى لم يكن قد أعلن إلا رصد الحركة لا مواجهتها، وإن كان قد شف كما قلنا – من الناحية الإيقاعية – على إظهار القدرة على هذه المواجهة .

ولننظر الآن كيف طور الشاعر هذا الصراع المتشابك. لقد توسط حرف العطف «أو» فعلى أمر ترددا فى البيت الأول «اركضى أو قفى» والدلالة الأولى لهذه الصيغة هى الاختيار والحرية، فللخيل أن تركض أو أن تقف، لكننا سنرى أن تطور بناء القصيدة سوف يسحب بساط الاختيار أو رماله من تحت سنابك الخيل، فالحرية الحقيقية فى الاختيار تتحقق عندما توجد القدرة الكافية للقيام بهذا العمل أو ذاك، لكن دفقات من الصور المتتالية بعد ذلك تسحب عن الخيل إمكانية الركض أو جدوى التفكير فيه، وهى تصل إلى هدفها ذلك عن طريق مجموعتين من الصور : أولاهما تسلك طريق النفى «لست .. ولا .. ولا» [الأبيات ٦–١٠] وثانيتهما تسلك طريق الإثبات المجوف الساخر [الأبيات ١٥–٢٠]:

١٥– صيرى تماثيل من حجر فى الميادين

١٦– صيرى أراجيح من خشب للصغار الرياحين

١٧– صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى

١٨– وللصبية الفقراء حصانا من الطين

١٩– صيرى رسوما ووشما

٢٠– تجف الخيوط به مثلما جف فى رئتيك الصهيل.

ولنلاحظ هنا أولاً أن صور الإيجاب تقود إلى ما تقود إليه صور النفى، وأن الخيار الوهمى الذى طرحه تعدد فعل الأمر وتوسط أداة العطف « أو » فى صدر المقطع، يسقط وحده، عندما نجد فعل الأمر يعود فى نهاية المقطع منفرداً لا متعدداً.

٢١- اركضى كالسلاحف نحو زوايا المتاحف

لكن السخرية تتضاعف جوانبها عندما نجد أن فعل الركض نفسه لم يسقط هنا مع أن كل عناصره سقطت فى الصور السابقة له واللاحقة عليه، ومع أنه هو نفسه تحول إلى ركض السلاحف نحو زوايا الموت والعدم.

ولنعد مرة أخرى إلى مجموعتى صور النفى والإثبات اللتين جردتا الركض من فحواه، ولنقف عند خاصتى «النمو» و«التقابل» فيهما، فالمجموعة الأولى [٦-١٤] تعطى إيحاء الجسد الذى ارتمى ولكنه مازال ينبض، ومن ثم فإن كل صورة منها تنفى «طاقة» ولكنها تشير فى الوقت ذاته إلى أن هذه الطاقة كانت موجودة: «لست المغيرات.. ولا العاديات .. ولا طفلاً أضحى ..» لكن المجموعة الثانية [١٥-٢٠] تتعامل مع هذا الجسد وقد سكن فيه كل شىء حتى النبض : «صيرى تماثيل .. أراجيح .. فوارس حلوى». والعجيب أن الإيحاء بالطاقة يأتى من خلال وسائل «النفى» الشائعة فى المجموعة الأولى، على حين يأتى الإيحاء بالخمود من خلال وسائل «الإثبات» الشائعة فى المجموعة الثانية، وهذا نمط بنائى يتجاوز مجرد التناقض الظاهرى بين الأداة اللغوية والأداء الشعرى إلى الإيحاء العميق بالزيف الكامن وراء ظواهر الأشياء، فليست الحركة بالضرورة وجوداً، ولا السكون بالضرورة عدماً .

تتكامل إذن مجموعتا صور النفى والإثبات فى الوصول إلى الهدف، لكنهما أيضاً فى سبيل ذلك تتقابلان لإظهار حدة السلب، وإذا تأملنا كل صورة المجموعة الثانية، نجد أن فى كل منها جواباً أو قراراً ساخراً لإحدى صور المجموعة الأولى، فالخيل التى كانت تغير وتعدو فى ميادين الحرب [٦،٧] تصبح تماثيل من حجر فى الميادين [١٢] وتلك التى كانت تخيف الأطفال فيتنحون عن طريقها [٩،١٠] تصبح أراجيح من خشب لهؤلاء الصغار [١٦] وخيل موكب الحرس الملكى المهيب [١١] تصبح فوارس حلوى فى موكب المولد النبوى [١٧].

إن كل هذا التشابك والتعدد فى الوسائل الفنية هو الذى يبرر هذا التنوع فى استخدام «فعل الأمر» مفتاح الموقف فى هذا المقطع، وتحوله فى البدء من أداة اختيار

: «اركضى أو قفى» [ولنشر إليهما بهاتين العلامتين : [اركضى↑- قفى ●] إلى أداة إشعار بحتمية التقهقر فى نهاية المقطع: اركضى نحو زوايا المتحف [ولنشر إلى هذا الموقف بالسهم المائل↓].

لكن الخيل التى شغلت الشاعر وشغلتنا حتى الآن، ليست إلا رمزًا مكثفًا ومعبرًا للهدف الحقيقى للقصيدة وهو «الناس»، والقصيدة لا تكف على امتداد المقطع عن القيام بمناورات «الالتحام» بين الرمز والمرموز إليه لكن هذا الالتحام يتم ببراعة عندما تتحول الخيل إلى «وشم» تجف خطوطه فوق «ذراع» الإنسان أو جبهته، ولكنه أيضًا التحام سلبى خادع، فهو ليس الالتحام الذى يعطى للإنسان قوة الخيل، ولكنه التحام من خيل جف فى رئيتها الصهيل، ومن ثم فهو التحام يحمل معه كل مظاهر السلب التى تناثرت على طول المقطع، وكما مهد الإيقاع فى نهاية تمهيد القصيدة لظهور المقطع الأول فإن الالتحام فى نهاية هذا المقطع يمهد لظهور المقطع الثانى :

٢٢- كانت الخيل - فى البدء - كالناس.

٢٣- برية تتراكض عبر السهول

٢٤- كانت الخيل كالناس، فى البدء

٢٥- تمتلك الشمس والعشب والملكوت الظليل

٢٦- ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون

٢٧- ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض

٢٨- والفم لم يمتثل للجام

٢٩- ولم يكن الزاد بالكاد

٣٠- لم تكن الساق مشكولة

٣١- والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى الثقيل

٣٢- كانت الخيل برية

٣٣- تتنفس حرية

٣٤- مثلما يتنفسها الناس فى ذلك الزمن الذهبى النبيل

لقد تم الالتحام إذن بين الرمز والمرموز إليه، وأصبح يصيب كلا منهما ما يصيب الآخر طرداً وعكساً، والذى أصاب كلا منهما هو الانحسار الذى تقدمه القصيدة هنا أيضا على طريقة «النمو التتابعى» من خلال الاعتماد على سلسلتين من صور الإثبات [٢٢-٢٥، ٣٢-٣٤] يتوسطهما سلسلة من صور النفى [٢٦-٣١] يتكرر فيها حرف النفى «لم» ست مرات، ويلاحظ أن كل أفعال هذا المقطع تأخذ صيغة الماضى حتى وإن لم تأخذ صيغته وذلك من خلال أداة النفى «لم» التى تحول المضارع إلى ماض، والفعل المساعد «كان» الذى يعطى للمضارع معنى الماضى الناقص، ومن خلال هذا الجو «الماضوى» تتحول كل عناصر الإيجاب والمجد فى الرمز والمرموز إليه، إلى ماض يتحسر عليه بالنسبة للخيل والإنسان والحضارة التى يرمزان إليها.

مادام الالتحاق قد تحقق بين الرمز والمرموز إليه، فلا بد من العودة مرة أخرى إلى الرمز لطرح الخيار السابق عليه، وهو خيار لا يوجه إليه هذه المرة وحده ولكنه ينسحب بالضرورة على صداه وظله.

٣٥- اركضى أو قفى

٣٦- زمن يتقاطع

٣٧- واخترت أن تذهبى فى الطريق الذى يتراجع

وإذا أعدنا التذكير بالخيار الأول ونتيجته وقارنا به الخيار الثانى، لرأينا التحول واضحاً، ولنوضح ذلك من خلال العلامات التالية :

الخيار الأول = اركضى↑ أو قفى ● النتيجة : اركضى كالسلاحف .

الخيار الثانى = اركضى ↑ أوقفى ↑ النتيجة : اذهبى فى الطريق الذى يتراجع.

فإذا أضفنا إلى ذلك، المدى الزمنى الذى تقدمه القصيدة بين طرح الخيار والوصول إلى النتيجة فى كل منهما، حيث يستغرق «النقاش» فى الحالة الأولى مقطعًا بأكمله، ولا يفصل بين الخيار والنتيجة فى المقطع الثانى مجرد بيت واحد، إذا أضفنا هذا رأينا كثافة المواجهة وحدَّتها وحتمية الطريق الواحد للرمز والمرموز إليه، للخيل والناس والحضارة التى يمثلانها، ويعيد الفعل المضارع للظهور مرة أخرى ليؤكد أننا لسنا بصدد الحديث عن الماضى ولكن عن المواجهة:

٣٨- تنحدر الشمس، ينحدر الأمس

٣٩- تنحدر الطرق الجبلية للهوة اللانهائية

لكن ذلك الانحدار الذى يبدأ انحدارًا طبيعيًا، ويرتبط بظواهر من شأنها أن تمر بدورة الانحدار، تزداد حدته ازدياد حدة الصخر الهاوى من قمة الجبل، فإذا به يدمر ويعكس الظواهر، ويعدو إلى التقهقر ما من شأنه أن يتقدم:

٤٠- كل نهر يحاول أن يلمس القاع

٤١- كل الينابيع إن لمست جدولاً من جداولها تختفى

٤٢- وهى لا تكتفى

٤٣- فاركضى أو قفى

٤٤- كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل

هكذا تنغلق كل الطرق، ويقترب شبح الرمز من المرموز إليه اقترابًا يوحى بذوبان الأول فى الثانى، وسنرى كيف يتقدم بناء القصيدة ليحقق ذلك ببراعة فنية، فإذا أعطينا للرمز (الخيل) القيمة «ص» وللمرموز إليه (الناس) القيمة «س» فإن خط مقاطع القصيدة سوف يسير على النحو التالى :

المقطع الأول = ص (الخيل محور الحديث)

المقطع الثانى = ص ←س (الخيل مقارنة بالناس)

المقطع الثالث (كما سنرى) = س ← ص ←س (الناس يواجهون الناس من خلال الخيل).

٤٥- الخيول بساط على الريح

٤٦- سار على متنه الناس للناس عبر المكان

٤٧- والخيول جدار به انقسم الناس صنفين

٤٨- صاروا مشاة وركبان

٤٩- والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها

٥٠- حملت معها جيل فرسانها

إن انحصار الرمز «ص» بين «س» و«س» يجعل القصيدة تكاد تلغى الرمز وتنقل المواجهة إلى المرموز إليه، الناس والحاضرة التى يرمزون إليها، وهى كما تدل كثير من إشارات القصيدة، حضارتنا المعاصرة، وما تتضمنه من عبثية الاختيار التى يقوم بها:

٥١- أشباح خيل

٥٢- وأشباه فرسان

٥٣- ومشاة يسيرون - حتى النهاية - تحت ظلال الهوان

٥٤- اركضى للقرار

٥٥- واركضى أو قفى فى طريق الفرار

٥٦- تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض

إن الضوء الأخير الذى تلقيه القصيدة على الرمز المتعب، والمرموز إليه الخاوى الأجوف، يبين عن طريق إلقاء الضوء على الحصاد، كثافة الكارثة:

٥٧- ماذا تبقى لك الآن ؟

٥٨- ماذا ؟

٥٩- سوى عرق يتصبب من تعب

٦٠- في جيوب سلالاتك العربية

٦١- وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبى الهول

٦٢- هذا الذى كسرت أنفه

٦٣- لعنة الانتظار الطويل

وما دامت الخيل هى رمز حضارة «الشرق» المجهد، فإن اللحن الجنائزى يأتى مع انسدال الستار على المشهد الحزين حين تستدير مزولة الوقت إلى «الغرب»:

استدارت إلى الغرب مزولة الوقت

صارت الخيل ناساً تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت.

(١)

الفتوحات فى الأرض مكتوبة بدماء

الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنابك

والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف

حيث يميل

* * *

اركضى أو قفى الآن أيتها الخيل

لست المغيرات صبحًا

ولا العاديات - كما قيل - ضبحًا

ولا خضرة فى طريقك تمحى

ولا طفل أضحى

إذا ما مررت به يتنحّى

وها هى كوكبة الحرس الملكى

تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات

بدق الطبول

اركضى كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف

* * *

صيرى تماثيل من حجر فى الميادين

صيرى أراجيح من خشب للصغار

الرياحين

صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى

وللصبية الفقراء حصانًا من الطين

صيرى رسومًا ووشمًا

تجف الخطوط به مثلما جف فى رئتيك الصهيل

(٢)

كانت الخيل - فى البدء - كالناس

برية تتراكض عبر السهول

كانت الخيل كالناس فى البدء

تمتلك الشمس والعشب والملكوت الظليل

ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون

ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض

والفم لم يمتثل للجام

ولم يكن الزاد بالكاد

لم تكن الساق مشكولة

والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى

الصقيل

كانت الخيل برية

تتنفس حرية

مثلما يتنفسها الناس فى ذلك الزمن الذهبى

النبيل

* * *

اركضى أو قفى

زمن يتقاطع

واخترت أن تذهبى فى الطريق الذى

يتراجع

تنحدر الشمس ينحدر الأمس

تنحدر الطرق الجبلية للهوة اللانهائية :

الشهب المتفحِّمة

الذكريات التى أشهرت شوكها

كالقنافذ

والذكريات التى سلخ الخوف بشرتها

كل نهر يحاول أن يلمس القاع

كل الينابيع إن لمست جدولاً من جداولها

تختفى

وهى لا تكتفى

فاركضى أو قفى

كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل

(٣)

الخيول بساط على الريح

سار على متنه الناس للناس عبر المكان

والخيول جدار به انقسم الناس صنفين

صاروا مشاة وركبان

والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها

حملت معها جيل فرسانها

أشباح خيل

مشاة يسيرون – حتى النهاية – تحت ظلال الهوان

اركضى للقرار

واركضى أو قفى فى طريق الفرار

تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض

فى جيوب سلالاتك العربية

ماذا تبقى لك الآن؟

ماذا ؟

سوى عرق يتصبب من تعب

وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبى الهول

يستحيل دنانير من ذهب

هذا الذى كسرت أنفه

لعنة الانتظار الطويل



الجذور والثمار
دراسة فى تشكيل الصورة
فى شعر "أبو سنة"



رغم تعدد الوسائل الفنية الكثيرة التى يمكن أن يلجأ إليها الشاعر لبناء عالم القصيدة الفنى، فإن «الصورة» تظل النواة الرئيسية لهذا العالم، وتحمل خليتُها، مهما كانت دقتها، الخصائص الرئيسية الكبرى القابلة للتوهج أو الانطفاء، للنمو أو الضمور لقابلية الأطراف للتشابك المحكم مع الخلايا المجاورة، أو لوهن العلاقات وتراخى خيوط النسيج، وينعكس كل ذلك بالضرورة، وبمساعدة الوسائل الفنية الأخرى، على مناخ العالم الشعرى الذى تلج بنا القصيدة داخله، إحساسًا بالتفرد أو التشابه أو الابتذال، ويتبدى من خلال ذلك ملامح «طاقة» الشاعر الحقيقية، وقدرته «على الخلق» المصغر، من خلال ملكة التصور استقبالاً ومن خلال «الصورة» إرسالاً.

وعندما يجرى الحديث عن الفنان، و«الخلق المصغر» من خلال الصورة فإن عبارات عالم الأسلوب جورج بوفون (١٧٠٧-١٧٨٨) ما تزال صالحة للاقتباس، يقول هذا الفنان، الذى كان عالمًا من علماء النبات وأديبًا فرنسيًا بارزًا فى القرن الثامن عشر : «إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئًا من العدم، وهى لن تنجح إلاَّ بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتأمل، ومعارف الروح الإنسانية هى بذور نتاجها، لكن الروح لو حاكت الطبيعة فى خطواتها وطريقة عملها ، لو أنها ارتفعت من خلال التأمل إلى مستوى أكثر الحقائق سموًا، ولو أنها جمعت تلك الحقائق ونسقتها، وصاغت منها كلاً واحدًا، ونظامًا واحدًا، إذن لشادت فوق أسس وطيدة معالم خالدة».

وهذه الروح الكلاسيكية المطمئنة فى علاقة الفنان بالطبيعة، كما تعكسها عبارات بوفون، هبت عليها عواصف شديدة خلال القرن التاسع عشر، فتوقف الشعر فى فترات

عن مهمة، «الرصد» وتحول إلى مهمة «النقد»، وتحول فى مراحل أخرى عن شعور التأمل الرومانسى، إلى شعور «التمرد» ومحاولة المسخ والتغيير، وتدمير العلاقات المألوفة والبحث عن أنماط أخرى من العلاقات بين «مفردات» الواقع أو ترك هذه المفردات تسبح فى سديم من عدم الترابط، لتكون قابلة لصور لا نهائية من التشكل، بتعدد قدرات أبصار المتلقين وبصائرهم.

إن رصد العلاقة بين «الواقع» و«الصورة الشعرية» يمكن أن يشكل من بعض الزوايا رصداً لتاريخ المذاهب الأدبية الكبرى، من خلال طريقة محاكاة الصورة للواقع، وما جرى حول فلسفة هذه المحاكاة من نقاش امتد من أفلاطون وأرسطو إلى الدادية والسريالية مروراً بالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والبرناسية والطبيعية وغيرها من المذاهب الأدبية التى ظهرت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين على نحو خاص. والتى شكلت خلاصة كثير من روافدها، نهراً كبيراً أصبح متاحًا للشعر المعاصر أن يمتاح منه، وإن تعددت مذاقات الثمار التى تسقى بماء واحد تبعًا لعوامل أخرى كثيرة تشكل العالم الشعرى المتميز لكل شاعر حقيقى على حدة.

ونود فى هذه الدراسة أن نستشف بعض ملامح عالم الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، من خلال قراءة فى ديوانيه، «رماد الأسئلة الخضراء» الذى صدر سنة ١٩٩٠، و«رقصات نيلية» الذى صدر سنة ١٩٩٣، من خلال محاولة تتبع أنماط العلاقة بين «الواقع» و«العالم الشعرى» والطرق المباشرة أو المتعرجة أو الملتفة التى تسلكها الصورة وهى تتشكل بين يدى الشاعر، فتبدو وقد مدت خيطًا رقيقًا ينتمى أحد طرفيه إلى واقع مألوف، وينتمى الطرف الثانى إلى عالم لا يماثل الواقع الأول، ولكنه أيضًا لا يقطع الصلة به. وقد تكون هذه العلاقة، أشبه بالشرايين أو الألياف الدقيقة التى تمتد فى جسم ساق النبات أو جذع الشجرة فترتبط بين تربة نعرف مكونات عناصرها من تراب وماء، وأغصان تتدلى منها ثمار لا تنتمى إلى مذاق هذه المكونات، وإن كانت ترتبط بها بالضرورة، وتخضع لشرائط دقيقة تزداد من خلال وجودها أو عدمها، حلاوة الثمار أو تقل أو تنعدم، إن تشكيل الصورة الشعرية يمر أيضًا برحلة خفية مماثلة بين الجذور والثمار يتاح لها من

خلالها أن تُشكّل التراب فى مذاق فاكهة ناضجة قد تكون حلوة أو مرة، مثيرة للبهجة أو الألم أو التقزز أو اللامبالاة أو اللامعنى دون أن يقلل ذلك من قيمة نضجها.

فى مطلع قصيدة تحمل عنوان «خريفية» تتتابع هذه الصور المتجهة من الجذر إلى الغصن، من الواقع إلى العالم الشعرى:

بقـــايا طواويس فى الأفق	هذى سمــاءٌ تزين أركـانهـا
بالدمــوع التى تتســاقط	فى لحـظات الغـــــروب
وهذا ســــحـــاب تمزق	فـــوق نـواصى الجـبـــال
على هيـئـة الطيـر يسـعى	سحـاب على هيئـة الكائنات
الـتـى تـتـــعـــــارك	فـــهـــود تـنازل أنـدادها

والغزال الذى فر من موته يتراقص بين شباك الغناء الجديب

إن شباك اللوحة الخريفية تأخذ مفرداتها الأولى من عالم الواقع «الطواويس والسماء، والدموع، والسحاب، والجبال، والطير، والفهود، والغزال» ولكن هذا الواقع سرعان ما يتحول إلى مجرد مداد يُغمس فيه القلم أو «مفردات» تُقدم متحررة من علاقاتها السابقة، وأولها علاقة «المكان» حيث السماء التى تمثل نقطة العلو فى اللوحة، يمكن أن تتزين أركانها بالدموع التى تتساقط من العيون التى من شأنها أن تحتل مكانًا فى أسفل اللوحة، ولكن خلخلة الأبعاد مطلوبة لإعطاء مجال لحرية الحركة، وهذه الحرية تبدو أكثر وضوحًا عندما تتمزق السحب فوق نواصى الجبال، فتتولد فيها الأشكال التى يخلقها البصر والخيال فى وقت واحد، والتى تعود بنا إلى الطفولة والشاعرية وعالم الأساطير لكنها تقودنا إلى محور القصيدة، ناسجة من خلال الموقع الذى اكتسبته صورًا جديدة، ليس من الضرورى أن ترتبط بعالم الواقع الذى تحررت منه وحلقت بنا فوقه :

خلف السنين التى أكلتها الطحالب

خلف الليالى التى هرولت فى الجراح التى لا تطيب ؟

لماذا الأسى فى خريف المغيب

يبعثر هذى العيون الخفية

إن معطيات الطفولة والأساطير، كانت تكتسب براعتها من تنظيم العلاقة تنظيمًا يسمح للأقوياء بأن يتصارعوا دون أن يمس شررهم أجساد الضعفاء، فالفهود تصارع أندادها، والغزال يفر من موته، كل فى دائرة مستقلة، وإن كانت الدوائر متقاربة، وجزء من أسى الخريف وقسوته يكمن فى تداخل الدوائر التى حماها خيال الطفولة :

لماذا الأسى فى خريف المغيب ؟

يبلل صوت الأغانى القديمة

بالأوجه الغابرة

تفر الغزالة

تسقط بين مخالب

هذى الفهود التى تتعارك

فوق السحاب الذى

مزقته رياح تسافر

لماذا الأسى

فى خريف المغيب ؟

يفجر فى كل شىء

سؤالا صبيا

ولكنه لا يجيب

إن الدائرة تكاد تكتمل هنا من خلال وصول القصيدة، عبر التلاعب بعلاقات المكان، والأشياء، والتحرك فى إطار زمانى ثابت هو الخريف، تصل من خلال هذا كله إلى المواجهة بين الواقع المتجهم و«السؤال» الذى يظل صبيًا فى نفس الشاعر يتجدد مع الدورة الزمانية الخالدة.

* * *

إن موقع العين الراصدة من المشهد المرصود تتحدد على أساس منه الزاوية التى يلقى عليها الضوء، فقد يزداد القرب فيتم التركيز على جزئية صغيرة واختراق خلاياها، وقد تتوسط المسافة فيرصد المشهد العام، أو تبقى «الظلال» بدلالاتها المتفردة، وإذا كان علم التصوير الحديث، فى إطار التقدم العلمى، قد رصد للكائنات والأشياء آلاف الزوايا، وأطلعنا من ثم على رؤى وحقائق لا نهاية لها، فإن التصوير الشعرى أيضًا يهتدى بوسائله الخاصة إلى رصد الكائنات والأشياء. من زوايا متعددة، تساعد على اكتشاف الطيات المجهولة، وتغرس الدهشة فى الأشياء التى كستها بلادة الألفة، وإذا كنا قد رأينا العين الراصدة فى الصورة «الخريفية» التى اقتبسناها الآن تتخذ موقعها أسفل اللوحة، فإننا يمكن أن نرى العين الراصدة فى مشاهد أخرى، وقد أخذت موقعها فى أعلى اللوحة، أو فى موقع العلو البعيد الذى تكاد تختفى فيه الملامح ولا يبدو فيها إلا حركة الظلال أو «السلويت» كما تعرفه فنون الرسم الحديثة.

إن قصيدة «عاشقان» فى ديوان «رماد الأسئلة الخضراء» لمحمد إبراهيم أبو سنة، يمكن أن يتحقق فيها هذا النهج التصويرى فى رصد الظلال، حيث يساعد الإيقاع السريع لتفعيلة بحر الرجز «متفلعن» إلى جانب تجاور الجمل والكلمات دون الاستعانة بأدوات «الوصل» غالبًا، يساعد هذا كله على تدحرج الكلمات والصور، فتبدو العين والأذن لاهثتين وراءها، تهمل الملامح والتفاصيل وترصد الخطوط العامة :

تقابلا .. فابتسما .. تكلما واحتدما، تعانقا .. تماوجا

وارتطما .. تفجرا .. هوى .. ريحا دما ، تناغما كأنما

همـا .. لحنان صـاعـدان للسـمـا، وحلّقـا .. نجـمين أزرقين

طائرين أخضـرين، مثلما، تفـتّحا .. تداخلا .. كغـيمتين

تنجبان برعماً

إن سرعة اللقطات هنا يمكن أن تحس لو قارناها بصياغة شعرية أخرى لموقف مشابه، وهى صياغة كانت تعد منذ عقود قليلة تجسيداً للسرعة والإيجاز، متمثلة فى قول شوقى :

نظرة فـابتـسـامـة فـسـلام   فكلام فـمـوعـد فلقـاء

فـفـراق يكون فـيـه دواء   أو فـراق يكون منه الداء

حيث يؤدى حرف العطف دوره فى رسم تخوم لكل حدث على حدة، حتى وإن أفاد «الترتيب والتعقيب»، وحيث تظل أجزاء الحركة أرضية مطمئنة، على حين أن الحركة السريعة المتداخلة عند «أبو سنة» يلحق بها لون من التصعيد فتظهر النجوم والغيوم والطيور والسماء فى إطار مكانى واحد مع الأرض ، وتختفى من ثم كل التفاصيل المتأنية، وتسعى القصيدة من وراء الهرولة على التفاصيل إلى هدف آخر، يمكن فى التأكيد على أن هذا المشهد ليس إلا جزءاً من اللوحة، وتأتى مشاهد أخرى لتكتمل بها الدائرة:

تصادما، تسابقا إلى الذبول والظما، تململا، تنافرا .. هما هما

توقفا هناك فى المدى، وأطفآ الربيع فى عينيهما، تجمدا،

تجسدا، فى الليل حلما معتما، تباعدا .. تراشقا، تكسر القنديل

فى خديهما .. وغاب بحر أزرق فى ليله، آب النهار مظلما

تباعدا وانبهما، وانقشعا، لاشيء يبدو منهما .. هما هما

سحابتان في السما، قد مرتا، لم يبق من بعدهما، شيء سوى

دمعهما .. يسح في المدى .. هوى .. ريحا .. دما ..

إن ابتعاد العين الراصدة عن المشهد المرصود جعل المدى يتسع اتساعًا مكانيًا بينًا، اختفت خلاله الملامح الدقيقة وحلت محلها الخطوط والظلال، واختفت العقبات الفاصلة، فتداخل العاشقان مع النجم والغيم والقنديل والبحر واتسع المدى، ولقد ولّد هذا الاتساع المكانى، اتساعًا زمانيًا موازيًا، فلم تتوقف اللوحة عند لحظة عشق ينتعش لها القلب، أو لحظة صدام أو فراق تنفطر لها النفس، وإنما رسمت دائرة زمانية تكاد تتلامس فيها لحظة البداية والنهاية، كما رسمت من قبل دائرة مكانية، تكاد، تتلامس فيها قبة السماء بتراب الأرض، وتلك واحدة من الإمكانيات التى يتيحها التصوير الشعرى حين تحتفظ العين الراصدة بمسافة بينها وبين المشهد المرصود.

وإذا كان التأمل فى وسائل «التصوير الشعرى» عند أبو سنة، قد كشف بعض إمكانيات الشاعر المعاصر، فى توظيف عناصر الواقع لبناء عالمه الشعرى، فإن هناك إمكانيات أخرى كثيرة، من بينها مايمكن أن يسمى بطريقة «المشاهد المتجاورة» أو «الخلايا المتجاورة»، وهى تعتمد على فكرة الربط الإيحائى غير المباشر بين عناصر فى الواقع يختار الشاعر جزئيات منها ليضعها متجاورة فى عالمه الشعرى، دون أن تربط بينها أدوات التشبيه والمقارنة المشهودة. ولقد عرف الشعر العربى منذ فترات طويلة اللجوء إلى هذه الطريقة، وإن كانت أقل شيوعًا من طريقة الربط التشبيهى المباشر، أو الاستعارى الذى تندمج فى إطاره العناصر، وربما يقرأ المرء فى شواهد النحاة القدماء قول الشاعر :

أتانى أنهم يمزقون عرضى   جحاش الكرملين لها فديد

فلا يجد إلا لمحة شاهدة على الربط غير المباشر من خلال وسيلة المشاهد المتجاورة، فأولئك الذين يمزقون عرضه بالحديث عنه فى جانب من المشهد، والنهيق العالى لجحاش الكرملين فى جانب آخر، دون أن يربط الشاعر بين المشهدين ربطًا كان يمكن أن يرضى حاجة البلاغيين القدماء إلى البحث عن قاعدة مطردة للربط بين عناصر الواقع، سلمت لهم فى التشبيه والاستعارة، ولم تسلم لهم فى مثل هذا اللون مع طرافته وفنيته، فلم يحظ بمعالجة فى البلاغة القديمة وأظن أنه لم يحظ كذلك بعناية كافية فى البلاغة الحديثة.

ولا شك أن الشعر الحديث ازداد جنوحًا إلى هذه الوسيلة الفنية من خلال التأثير بفنون التصوير الحديث، وخاصة التصوير المتحرك «السينمائى أو التليفزيونى»، حيث يتم التأثير فى الرأى والوجدان معًا، من خلال فكرة المشاهد المتجاورة، وما يتولد عنها من إيحاءات يخطط لها سلفًا، وتتزاوج فيها الكلمة مع الصورة، أو الصورة مع الصورة الأخرى تزاوجًا مؤثرًا، وليس فن الإعلان التجارى فى الصور المتحركة إلا تجسيداً للتكثيف المقطر والزائف فى كثير من الأحيان، للتأثير من خلال فكرة المشاهد المتجاورة، وليست وسائل التصوير واختيار المشاهد فى الدعاية السياسية، والدعاية المضادة إلا وجهًا آخر من أوجه هذه الفكرة، أما الحمائم التى تطير مع كلمات القصدة التى تُبث فى الأجهزة المرئية وشلالات المياه الرقراقة، وعيون الحسان التى تظهر وتختفى، فليست جميعها إلا محاولة لتهيئة المناخ الملائم من خلال وسائل تنتمى إلى نفس الإطار.

إن الشاعر المعاصر يستطيع أن يلجأ إلى طرق عديدة لتوظيف هذه الوسيلة الفنية، فقد يلجأ إلى الرصد السريع للقطات المتجاورة، وقد يلجأ إلى «التعميق الرأسى» لكل لقطة مشكِّلاً منها خلية نامية، قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة ليعمقها بدورها تعميقًا رأسيًا، تاركًا لأطراف الخلايا المتجاورة حرية التماس أو التعانق أو التوازى لتتولد من خلال ذلك كله فى نفس القارئ عشرات الإيحاءات الواردة، وإلى

الطراز الأول تنتمى قصيدة : «غانية فى مقهى» من ديوان «رقصات نيلية» حيث تتجاور المشاهد فى مطلع القصيدة على النحو التالى:

قـنـديـل مـطـفـأ

ذكـرى امـرأة غـائبـة

كـأس فـارغـة .. وسـحـاب

رجل فى زاوية مـعـتـمـة وكـتـاب

جلس يـهـيىء تاريخًا .. للنهـر الراكد

يـطـلع من أجنحـة الـلـيـل ويـهـوى

فى عـيـنيـه .. قـمـر كـذاب

لـيـل يـعـتـنق نـهـاراً

وفـضـاء مـكـتـظ بـدمـوع

سـفـن تجـرى .. لا تدرى وجـهـتـهـا

سـمك يـتـعـفن فى أقـفـاص النجـوى

إن عناصر الإحباط التى تحيط برمز الذى يحاول أن يكتب تاريخ النهر الراكد تتشكل من الظلمة والفراغ والركود والعفن وفقدان الهدف، ومن ثم فإن حصادها قد يبدو غير ذى معنى، وفى أفضل أحواله يبدو غريبًا :

«تـتـعـالى صـيـحـات الأغـراب

ما هذا الـشـفق المذبوح، عـلى هيئـة طير

تتدلى منه عناقيد الحزن، تلوح وجوه لا نعرفها

غـــرف باكـــيـــة من خلف الأبواب».

إن المشاهد المتجاورة التي بدأ تجاورها من خلال صور أليفة، جنح بها الإحباط إلى مناخ الصورة الغريبة، وسوف ينتهي بها إلى مناخ الصور الأكثر غرابة.

«يخلو المقهى، إلا من بعض الأوجه تعبر فوق مراياه لتفنى في الطرق «الطينية» ومض شعاع، لاح وراح، وراء الأحباب يتثاءب قمر يتهادى، لا يعرف وجهته يتداعى نهر يصحو، وسماء تتأمل في عينين كواكبها، صلصلة الأجراس الراهنة تدق لتوقظ بعض زهور نائمة في وجه محتضر خلاب».

إن الدائرة وهي تحاول أن تكتمل، تجعل النهر يصحو وتدق الأجراس لكي توقظ بعض الزهور النائمة في الوجه «المحتضر الخلاب» وهو وصف ثنائي يحاول أن يجسد قطبي الدائرة : «الإحباط – والأمل» ولكن نزعة التفاؤل التي شاعت فجأة في المقطع الأخير، ربما لا تجد سنداً قوياً لها في النمو التدريجي الذي شاع في تجاور المشاهد خلال المقاطع السابقة .

* * *

«المشاهد المتجاورة» تقود أحياناً إلى «الخلايا المتجاورة» كما أشرنا، وفي هذه الحالة يتحول المشهد إلى خلية نامية يتشعب بها الشاعر حتى يتولد عنها إحساس ما، ثم يستدير إلى نقطة تبدو وكأنها نقطة بدء جديدة يتشعب بها وتنمو بين يديه، وعند اكتمال نموها يمكن أن يقود التأمل إلى اكتشاف خيوط للربط غير المباشر تصلها بالخلية السابقة، وإلى استمرار تراكم الأحاسيس المتشابهة، وأمام الشاعر عندما ينسج على هذه الوسيلة الفنية، فرصة المراوغة والمناورة من خلال التركيز على نقاط المفارقة والتشابه، أو تحويل تخوم الخلايا إلى أبنية لغوية يتسع معها مدى القصيدة،

كما يمكن أن نلمح ذلك كله فى قصيدة «رقصات نيلية» التى يحمل الديوان عنوانها والتى شكلها الشاعر من خمسة مقاطع رقمية (تصدر كل مقطع منها رقم مسلسل) طرح الشاعر فى المقطع الأول منها رموز النيل من خلال ثلاث خلايا، الحب – الحياة – البهجة :

«ممعن فى صباه الجميل، ذلك النيل

يقبل منفعلاً رافضًا، ليمارس أهواءه

فى حنايا الحقول

يشتهى لمسة الجذر فى القاع

فتنهض كل الغصون على ساقها

عاريات على صدره تستطيل

هل هو الحب فى لهوه .. يتدلل فى رقصه

ويباغت أعضاءنا بالذهول؟»

إن رمز النيل العاشق للصبايا يمتد فى الوجدان الأسطورى إلى فكرة «عروس النيل» التى كانت الأساطير تزعم أن النيل لن يرضى ويرسل فيضانه إلا إذا أهديت إليه عروس كل عالم، ساعتها ينتشى النيل ويفيض خيره على الضفاف، ولقد كانت تلك الأسطورة مصدر التأملات الشعرية على مدى العصور، لعل من أشهرها غنائية أحمد شوقى الرقيقة التى رصد فيها الأسطورة من زاوية تختلف عنها الزاوية التى عالجها أبو سنة فيما بعد، فقد ركز شوقى على مشاعر «المعشوق» فى حين ركز «أبو سنة» على مشاعر العاشق، ولنتأمل قليلاً فى لوحة شوقى الموازية :

ونجيبة بين الطفولة والصبا   عذراء تشربها القلوب وتعلق

كان الزفاف إليك غاية حظها   والحظ إن بلغ النهاية موبق

لاقيت أعراسا، ولاقت مأتما كالشيخ ينعم بالفتاة وتُزهق
فى كل عـــام درة تلقى بلا ثمن إليك وحــرة لا تُصــدق
حـول تسائل فيه كل نجيبة سبقت إليك متى يحول فتلحق
والمجد عند الغانيات رغيبةٌ يبغى كما يبغى الجمال ويعشق
إن زوجوك بهن، فهى عقيدةٌ ومن العقائد ما يلب ويحمق
زفت إلى ملك الملوك يحثها دين ويدفعها هوى وتشوُّق
ولربما حسدت عليك مكانها ترب تمسح بالعروس وتحدق
مجلوة فى الفلك يحدو فلكها بالشاطئين مزغرد ومصفق
حتى إذا بلغت مواكبها المدى وجرى لغايته القضاء الأسبق
ألقت إليك بنفسها ونفيسها وأتتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها أأعــز من هذين شىء ينفق؟
وإذا تناهى الحب واتفق الفدى فالروح فى باب الضحية أليق

إن لوحة شوقى، على غنائينها الرقراقة، ظلت محتفظة للشاعر بوقاره، فلم تبتل قدماه ولا أطراف ملابسه بماء النيل، ولكنه ظل فى مأمن على مسافة غير بعيدة من شاطئه، يرقب المشهد ويسجل ما يجرى على السطح، ولعل ذلك يذكرنا بفكرة الصورة الكلاسيكية المطمئنة التى أشرنا إليها فى بداية هذه الدراسة، والتى تعطى مجالاً للتأمل واستخراج الحكمة، وأبيات شوقى التى أشرنا إليها، تتخللها فى الديوان بعض من أبيات الحكمة المستخلصة مثل قوله :

مــا أجــمل الإيمان لولا ضلة فى كل دين بالهــداية تلصق

وعدم الالتفات إلى العاشق ومشاعره عند شوقى جعل النيل يبدو عنده شيخًا عجوزًا يقتنص فتاة عذراء فينعم هو وتزهق هى، وأبو سنة عندما تقمص النيل العاشق تابع مشاعر الخصب والجمال والنماء المتولدة عن عشقه :

إنه يتسلل منسربا للشغاف

إنه لا يخاف

عشقه يتحول أجنحة، يتبرعم ثم يصير حقولاً

بساتين .. نخلاً .. مراكب يصدح فيها الغناء

عشقه مصر

هذى طفولته .. ما تزال مراوغة

والعصور التى حدقت فى مراياه .. ترتد مقهورة

والظلام يراقص أحلامه والنجوم بذور

إلى جانب الخلية التى جسدت معنى العشق الصادر عن ذات النيل، والمتمثل نماء وخصبًا، ومراكب ومرايا، توجد خلية موازية تجسد الحياة، وهى ليست مختلفة عن الأولى إلا كما تختلف درجات الألوان التى يتشكل منها الطيف، ولكنه يلاحظ أن خلية العشق كانت صادرة عن النيل، على حين أن خلية الحياة، امتصها أولاً، فهى آتية إليه، ثم بثها ثانيًا، فأصبحت صادرة عنه، ولنتذكر هنا فكرة «الجذور والثمار» ولحظات التحول والتغير الدقيق وتبدل المذاق، ثم التشكل الخلاق المدهش، وهى كلها مراحل تمر بين البذرة والثمرة وتحتفظ الألياف بكثير من أسرارها، ويدرك المتأمل لدقة الخلق وجمال الصنع بعضًا منها، وقريب منها ما يتم فى لحظة الإبداع الشعرى من تحولات تتم بين المادة الطبيعية الأولى (الجذور)، والمادة الفنية الأخيرة، الصورة الشعرية

أو (الثمار)، ولنتأمل هنا تحولات أشعة الشمس فى خلية «الحياة» فى قصيدة «رقصات نيلية» :

إنه يمسك الشمس في جسمه .. موجة من مرايا

وينشـــــرها فى الظلام .. قلوبا تدق

عـــيـــونـــًا تســـافــــر للصــــبح

طيــــراً يظلل بالخـــفق أعـــمـــاقنا

فــتــقــوم البــلاد على دهشــة المســتــحــيل

فالمسافة كبيرة بين شعاع الشمس، التى تستقبلها موجة مرايا النيل، وصيرورتها الشعرية فى صورة دق القلوب، وسفر العيون، وظلال الأجنحة الخافقة، لكن مناخ الصورة يذوب المسافات، ويجعلنا لا نستشعر آليات التغير، وإن كانت كلمة «البلاد» فى ختام الصورة تبدو أقرب إلى مناخ «الجذور» منها إلى مناخ «الثمار» الذى جاءت فى سياقه، ولو حلت محلها كلمة «الضفاف» أو شىء يماثلها، لكانت أكثر اتساقًا مع مناخ السياق.

إن خلية أخرى يمكن أن تجسد «البهجة» تجاوز خليتى العشق والحياة، وإن لم يكن قد تحقق لها من النمو ما تحقق لهما:

راقص

لا الســـيــوف على رأســه «أوقــفــتــه»

ولا الطين فى قلبــــه يقـــعـــــده

يعرف النيل .. مرقى غواياته .. يصعده

إن الخلية الثالثة على قصرها، حملت بذرة فكرة جديدة، تساعد على خلق التوازن داخل جسد القصيدة، وهى فكرة «العوائق» التى تحد من فكرة «التوق» المجسدة فى خلايا العشق والحياة والتى تبلغ أوجها فى خلية البهجة، لكى ترتد فى لحظة القمة فتتذكر الضد، كما يقول شوقى فى قصيدة النيل :

«والحظ إن بلغ النهــــاية مـــوبق»

إن توق النيل إلى عشق الضفاف، يحد من انطلاقه، طين فى قاعه يمكن أن «يقعده» وسيوف على رأسه يمكن أن «توقفه» ومع أن المقطع الذى بين أيدينا أتى بالعوائق على سبيل النفى؛ فلا السيوف أوقفته، ولا الطين يقعده، إلا أن رائحة العوائق بدأت تفوح فى القصيدة، وتشكل جوهر الصراع الخفى، وتتسلل العوائق إلى تخوم الخلايا، وتبرز فى شكل تساؤلات :

مـــا الذى لا ينيـــر ؟
حين يأتى المســــاء
فـــوق هذى البـــلاد
مـــا الذى لا يطيـــر ؟
حين تقـــعى الصـــخور
فـــوق كل الصـــدور

غير أن العوائق التى تحد من انطلاقة «التوق» يمكن أن تدخل بهدير النهر إلى دائرة التحدى، وهى دائرة تولد طاقات جديدة، فالصخور التى تعترض مجرى النهر، قد تحبس بعض مائه إلى حين لكنه حين يستجمع قوته، يواصل هديره، وقد تولدت عنه طاقة جديدة:

صـــولجـــان الحـــجـــر

طالع من خـــرير الميـــاه

وغـنـاء القـــــمـــــر

ساطع فى ضـمـيـر الحـيـاة

عـــابث يشـــتـــهى

أن يـكـون طـلـيـــقـــا

حين تـهـــوى القـــيـــود

على مـــعـــصـــمـيـه

فـــيـجـعل منهـا أســاور

فـــــــوق الـزنـود

إن هذا التلاقى الفنى لعناصر «التوق» و«العوائق» و«التحدى» من خلال الخلايا المتجاورة، هو الذى يجعل شعاع الأمل يمتد مرة أخرى من أسطورة «إيزيس» التى يمكنها أن تجمع أجزاء الجسد الميت فتعود إليها الحياة، من خلال فكرة «الخلايا المتجاورة» التى أيضًا كان على إيزيس أن تحكم وضع كل واحدة منها فى مكانها الملائم ليتدفق فيه معنى الحياة، كما كان على الشاعر من بعد أن يقوم بنفس الصنيع فى بناء خلايا قصيدته، ومن هنا فقد جاء المقطع الخامس والأخير فى القصيدة يحمل عنوان : «أغنية كلاسيكية إلى إيزيس» وجعله الشاعر يصاغ أيضًا فى شكل «كلاسيكى» فجاء مطلعه وكثير من أبياته على وزن بحر الخفيف، وخرجت أبيات قليلة عن مناخ هذه الإيقاع «الكلاسيكى» أو تسامحت فيه قليلاً، ولم يكن هذا فى صالح المقطع الذى كان على الشاعر أن يتحكم فى إيقاعه، كما تحكَّم فى كثير من التوازنات خلال بناء القصيدة، وأن يجعلنا نستسلم لإيقاع المطلع الهادى :

يا غصون الصفصاف كفى نحيبا　　لا تليق الأحــزان بالعــشــاق

كل هذا اللهـيـب يرعش فـيـه　　خـفـقـات الضلوع بالأشـواق

وألا يجعلنا نتمنى ونحن نقرأ البيت الأخير من القصيدة :

فانهضى واحملى الزمان صغيرا　　آن يا نيل (للفجر) أن يحين طلوع

نتمنى أن يختفى الفجر من الشطر الأخير من القصيدة، لتستمتع حواسنا بسلاسة الموسيقى، كما استمتعت بسلاسة البناء ودقته فى أجزاء القصيدة المختلفة، وفى كثير من قصائد الديوانين الجيدين «رماد الأسئلة الخضراء» و «رقصات نيلية» للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة .



ملامح التجسيد الفنى لظاهرة الحرية
فى شعر محمود درويش



من خلال طاقة كلمتك وحدها

بدأت حياتى مرة ثانية

لقد ولدتُ لكى أتعرف عليك

ولكى أهتف بك

أيتها «الحرية»

«بول إلور ١٨٩٥-١٩٥٢»

العلاقة بين الشعر والحرية علاقة أزلية، تكاد تمتد امتداد العلاقة بين الشعر وتاريخ البشرية، ذلك لأنها تمثل تجسيداً راقياً لقضية الصراع بين الحاجة إلى القيود المنظمة للحياة وهى إحدى ضرورات تنظيم التمدن والبقاء، والحاجة إلى الفكاك الجزئى أو الكلى من هذه القيود ، وهى إحدى ضرورات الحيوية والترقى. ولقد كان الشعر فى جوهره تجسيداً لهذه الحاجة الأخيرة من خلال سعيه الدائب لخلق عالم مواز لعالم الواقع، قد يستمد عناصره الأولى منه، ولكنه يعيد تشكيلها من جديد بقدر من الحرية يتحقق من خلاله قدر أكبر من انسجام العناصر، ويتخلق من خلال ذلك قدر من الجمال «المثالى» ينمو حتى يصير الأصل الذى تقلده الطبيعة على النحو الذى جهدت فى تفسيره فلسفات الجمال اليونانية من خلال تفسيراتها المتنوعة لمعنى «المحاكاة» القديمة أو يخلق عالماً آخر لا يبحث بالضرورة عن نظائره وتجسيداته فى عالم الواقع، كما هو شأن بعض فلسفات الجمال الأخرى اللاحقة.

وفى سبيل تحقيق هذه الغاية يستعين الشعر بوسائله الرئيسية فى البناء الفنى، وليست الصورة - أداة التشكيل الشعرى الأولى - إلا تجسيداً لحرية التحام العناصر، وعلى قدر ما ينجح الشاعر فى استخدام حريته، أو يحل محلها تبعيته لعالم شاعر آخر، أو لواقع مألوف، تتحدد درجته على سلم الشاعرية، وليست علاقة الشعر «باللغة» إلاَّ وجهًا من وجوه الحرية «الفنية» فى تقطير شراب صادر عن النبع ومختلف عنه فى آن واحد، وحتى عندما تأخذ بعض مظاهر «الحرية» فى الإبداع شكل القيد أو القانون المألوف ويتحقق لها قدر من مظهر «السمات العامة»، فإنها تظل تبحث لنفسها عن قدر أكبر من «الحرية» تتجسد من خلاله فى شكل «سمات خاصة» على النحو الذى شرحه «بارت» فى فكرته عن الصراع المستمر بين درجة ما فوق الصفر ودرجة ما تحت الصفر فى الكتابة[١٥٨].

ليست الحرية إذن قضية من قضايا الشعر، ولا همًا من همومه، وليس الشعر أداة من الأدوات التى تعبر بها الحرية عن نفسها فحسب، ولكنهما جوهر واحد يتمثل فيه - فى حالة النضج - امتزاج الدماء والشرايين والبواعث والأهداف والغايات، بل تحقق الوجود ذاته، ومن هنا فإنهما يخلقان متعة واحدة، كما يقول الناقد الفرنسى جورج جون: «إن متعة الشعر هى متعة الحرية، فالشعر يحرر الإنسان من سلاسل الذهن والعادة، والارتباط باللغة اليومية، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده، ومعه ومن خلاله يصبح كل شىء ممكنًا، ولا يمكن للشعر الحق أن يكون له حرية اللغة وحرية الخيال، دون أن يكون فى الوقت نفسه فى خدمة الإنسان فى كل المجالات، وإذا لم يكن كذلك فهو خائن لنفسه وعليه أن يختفى»[١٥٩].

* * *

إذا كان الشعر «انبعاثًا» يتشكل من خلال «الحرية» ويسعى إليها ومعها، فإن الحرية كذلك «حاجة» ترتوى من خلال الشعر وتشتعل به، لا من خلال عدِّه حطبًا تأكله فيسمع لها القضيض وتعلو من خلاله الألسنة، ولا وقودًا يفنى ليبقى لها الوهج والضّوء، ولكن بحسبانه هواء يتفاعل ويأخذ ويعطى ويغذى ويتغذى ويشكل ويتشكل ويبقى فى النهاية هو والنار معًا، أو يفنيان معًا، فتفنى معهما الحياة ذاتها حين تحرم من تمدد الهواء أمام الصدر، ولمسة الدفء فوق الجلد، وومضة الضوء أمام العين. وتبقى العلاقة مع ذلك دقيقة بين الجانبين؛ فالحرية حاجة حيوية للفرد والجماعة معًا، والشعر نتاج لفرد متميز، يكتسب شرعيته من خلال قدرته على غمس قلمه فى مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم تحت ثقل ضغط الحاجة الآنية المتعطشة إلى مورد عاجل، ومن خلال ذلك تتجسد هذه القوة التى عبر عنها «رينيه شار» حين قال عن الشعراء(١٦٠):

«إنهم يمتلكون طريقة يعبرون بها عن آلامنا ويصوغون ثورتنا ضد القيود ويوجهون أسلحتنا الطائشة، ويقودوننا للأمام».

وحين قال عن الشعر الذى يصدر عن هذه القوى : «الشعر هو كل المياه الصافية التى تتريث أكفُّنا عندما ترى انعكاساتها تقترب من الشواطىء، إنه مستقبل الحياة الداخلية للإنسان الذى يعيد تشكيل صفاته».

إن شاعر الحرية على هذا النحو تتفاوت درجة اقترابه من الجماعة، تفاوتًا تمتزج فيه درجة صلابة وسائله الفنية، بمقدرته على توسيع مدى أطروحته، ويشكل هذان العنصران ضفيرة متداخلة؛ فقد يكون فقدان الحرية المعبر عنه، مغرقًا فى الذاتية، لكن جودة الوسائل الفنية توسع المدى فتجعله فقدانًا يمس كل ذات، تتجسد من خلاله الذوات كلها، ذات الشاعر المرسلة، والذوات الأخرى المستقبلة، فى ذات واحدة يمتزج فيها العموم بالخصوص، وقد يكون فى المقابل، مدى الأطروحة واسعًا - بمقاييس المساحات النثرية - كالشعر الذى يعبر عن هموم الجماعة الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية، ولكن الوسائل الفنية حين تقصر بهذا اللون تجعله إرسالاً دون تمهيد

أعصاب الاستقبال لتلقيه، فيصبح ضجيجاً بدلاً من أن يكون نغماً، ويصير فى أفضل أحواله شعراً ذا مساحة جماعية ولكنه ذو طابع فردى.

إن عناصر الضفيرة التى أشرنا إليها، يمكن أن تقودنا، من حيث المساحة والطابع، إلى تقسيم رباعى لشعر الحرية على النحو التالى:

	المساحة	الطابع
١ -	فردية	فردى
٢ -	فردية	جماعى
٣ -	جماعية	فردى
٤ -	جماعية	جماعى

وإلى النمطين الأخيرين ينتمى شعر الحرية «الوطنى» الذى يشكل معظم المادة الخام لإنتاج الشاعر الفلسطينى محمود درويش

* * *

شاعرية محمود درويش تتحرك فى إطار الحرية المفقودة والوطن الضائع، والمدائن الموجودة الغائبة، والأرض التى تشكل مكاناً ينسلخ عنه الزمان، أو جرماً يجلد الحواس بدلاً من أن تستريح عليه، والمشاعر المبعثرة بين التشبث والإحباط، المقاومة والتسليم، الحلم والواقع، بين مفاهيم الثبات والتغير، وتزاحم الأنفاس والأصوات، والحاجة إلى صوت متميز، وساعد متميز، وقدم تتحمل وهج الجليد دون أن تفقد التوازن على بوصاته المتعاقبة المتداخلة. وهذه الأطروحات ليست جديدة، لا على أزمات الحرية فى تاريخ التراث البشرى ولا على أقلام الشعراء الذين عايشوا هذه الأزمات أو

قادوها أو ساعدوا على الخلاص منها، بل ولا على مشاعر وأصوات «الجماهير» التى تدور داخل طاحونة هذه الأزمات، ويكتسب الشاعر شرعيته من مدى نجاحه فى التقاط نبضها وقيادتها من خلال تجسيد فنى، مع تصعيده بالضرورة «لصرخاتها» من لحظة طارئة إلى لحظة دائمة ومن صوت عفوى إلى بناء فنى.

وبعض الأصوات الشعرية عندما تضع مرآتها فى مواجهة هذه المشاعر تقع فى مصيدة التعبير عنها «نواحًا» أو صراخًا» أو «وعيدًا»، وهى بذلك قد تنجح فى أن تعكس اللحظة الطارئة بأعراضها و«صدقها» الواقعى، ولكنها تكون بعيدة عن أن تعكس «جوهرها» وترسباتها الفنية التى تضمن لها البقاء خارج إطار اللحظة، وإذا كان محمود درويش فى بداياته قد كان يرى أنه يمكن أن يسلك أى طريق متاح للتعبير مادام هناك الدافع النبيل(١٦١):

لا ترج منى الهمس

لا ترج الطرب

هذا عذابى

ضربة فى الرمل طائشة

وأخرى فى السحب

حسبى بأنى غاضب

والنار أولها غضب

فإن طموحه قد تطور فى مراحل تالية ليجمع بين نبل الدافع ودقة التصويب، وليستفيد من وهج الغضب فى تكوين شعلة فنية، وإذا كان تمجيد الوطن يأخذ شكل «التغنى» أو الحنين الخارجى(١٦٢):

أدخلونى إلى الجنة الضائعة

سأطلق صرخة ناظم حكمت :

آه ياوطنى !

وهى فى الواقع أيضًا، صرخة أحمد شوقى :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه   نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فإن هذا التمجيد سيأخذ فى مراحل أخرى - كما سنرى - شكل التمثيل الفنى لا مجرد التغنى، وسوف يتم ذلك من خلال الاتحاد بين الوطن والعناصر الأولى الثابتة، مثل الزمان والمكان وما ينتج عنهما من ظواهر، وهو اتحاد يتيح للظاهرة الفنية أن تكتسب من صفات الثبات ما تكتسبه الظاهرة الطبيعية وأن يدورا معًا فى محور واحد.

* * *

إن أزمة تفكك العناصر الباحثة عن التمام، تبدو مدخلاً فنيًا جيدًا لتعريف معنى «الحرية المفقودة» ومعنى الوطن «الضائع» و«الموجود» فى آن واحد. والاكتفاء برصد الصور المتوازية التى تبحث عن روابط بينها، أدل كثيرًا على واقع المرارة من صرخات النواح الخارجية، وفى قصيدة «ثلاث صور» ترسم صور لثلاث لوحات متجاورة فى القرية الصغيرة، لوحة القمر الحزين، ولوحة الحبيب الساهم، ولوحة البيت الفقير. وإذا كانت اللوحة الأخيرة تحتل بؤرة الاهتمام، فإنها تفلت من الوقوع فى مجرد شبكة الإشفاق الاجتماعى من خلال التمهيد لها بآفاق اللوحتين السابقتين:

- ١ -

كان القمر، كعهده منذ ولدنا، باردا

الحزن فى جبينه مرقرق، روافدًا .. روافدا

قرب سياج قرية، خرَّ حزينًا ساجدا

كان حبيبى - كعهده منذ التقينا - ساهما

الغيم فى عيونه يزرع أفقًا غائما

والنار فى شفاهه، تقول لى ملاحما

ولم يزل فى ليله يقرأ شعراً حالما

يسألنى هدية وبيت شعر ناعما

- ٣ -

كان أبى كعهده محمَّلاً متاعبا

يطارد الرغيف أينما مضى، لأجله يصارع الثعالبا

ويصنع الأطفال، والتراب، والكواكبا

أخى الصغير، واهترأت ثيابه فعاتبا

وأختى الكبرى اشترت جواربًا ! وكل من فى بيتنا

يقدم المطالبا

ووالدى كعهده يسترجع المناقبا، ويفتل الشواربا

ويصنع الأطفال والتراب، والكواكبا

* * *

إن هذه اللوحات خلت من الربط، وتضمنت صوراً خلت من التعليق عليها أو الاستنتاج منها، وقدمت من خلال هذا الرصد المجرد، خطوة أولى فى الانتقال من

الغنائية إلى الدرامية، وفى رصد واقع حزين، تتفكك فيه ظواهر الطبيعة، معبرة عن حاجات الروح، عن متطلبات الجسد. لكن العجلة مع ذلك تظل تدور وإن أحدثت من الضجيج أضعاف ما تحدث من الحركة نتيجة لتفكك جزئياتها وتروسها، وتظل برغم كل شيء ترتبط من طرفيها بكل من طرفى الزمان الرئيسيين، الماضى والمستقبل، وإن ظل الطرف الذى يربطها بالماضى رفيعًا، فى رفع «شوارب» الوالد التى لا يكف عن فتلها وهو يسترجع «المناقب» الماضية، وظلت خيوط المستقبل على كثرتها مشوشة يختلط فيها الأطفال - حصاد الدبيب الغريزى للجسد - بأبعد نقطتين فى مساحة المكان المتخيلة، «التراب» فى أسفلها و«الكواكب» فى أعلاها.

إن الاكتفاء برصد صورة الواقع الممزق المر، يمثل فى ذاته واحدة من الوسائل الفنية التى يتم اللجوء إليها لتصوير «الحرية» المفقودة، ولوضع الأصابع الصامتة، وتوجيه النظرات المتسائلة إلى مواضع الخلل، لكن تاريخ الوسائل الفنية فى مجال تجسيد أزمة الحرية، عرف خطوات أخرى ارتكزت على هذه النقطة لتنطلق من رسم مرارة الواقع إلى محاولة الإيحاء بإمكان تغييره. وإذا كان المذهب السيريالى فى الأدب يحتضن كثيراً من أعلام هذا الاتجاه الأخير، فإن رواد هذا المذهب، قد اكتشفوا بدورهم رواد الإرهاص بهذا الاتجاه فى القرون السابقة، من أمثال الروائى الفرنسى «ساد» (١٧٤٠-١٨١٤) الذى غلبت عليه شهرة روايات تعذيب الذات «السادية» ولكنه حمل إلى جانب ذلك طابعاً ثورياً تحريرياً ضد كثير من الثوابت التى تكلست على مدى قرون سابقة وحملت طابع الاستعصاء على التغيير، ومثل الشاعر الفرنسى «لوتر يامون» (١٨٤٦-١٨٧٠) الذى أعاده السرياليون فى القرن العشرين[١٦٣]، وأشاد به «بريتون» بوصفه إرهاصاً مبكراً بالسريالية فى القرن التاسع عشر، وصاحب اتجاه ثورى فى شعره ضد العقلانية التى كبلت كثيراً من الطاقات، ودعا هو إلى تحريرها وإطلاقها. لقد عبر «بول إلور» (١٨٩٥-١٩٥٢) عن الدور الذى قام به هذان الرائدان،

فى مجال تطوير الوسائل الفنية لأدب الحرية، عندما قال[١٦٤]: لقد استطاع هذان الرائدان أن يضيفا إلى العبارة الشائعة : Vous etes que vous etes «أنت هو أنت» عبارة أخرى جديدة هى : Vous pouvez etre autre chose «أنت تستطيع أن تكون شيئًا آخر».

هذه اللمسة التى أضيفت إلى أدب الحرية منذ القرن الثامن عشر، جعلت رسم الواقع المرير المفكك خطوة أولى تستدعى فى منظومة أدب الحرية خطوات تالية تستشرف المستقبل وتحلم به، وتوسع آفاق الواقع الضيق من خلال وسائل الفن المتاحة. وهذه النزعة تفوح فى كثير من قصائد محمود درويش دون أن تتخذ بالضرورة صوت الهتاف العالى، أو التفاؤل الصارخ الألوان. فى قصيدة «رباعيات» من ديوان «أوراق الزيتون» تطالعنا هذه الصور المستقبلية[١٦٥]:

ربما أذكر فرسانًا وليلى بدوية

ورعاة يحلبون النوق فى مغرب شمس

يا بلادى ما تمنيت العصور الجاهلية

فغدى أفضل من يومى وأمسى

* * *

الممر الشائك المنسى مازال ممرا

وستأتيه الخطى فى ذات عام

عندما يكبر أحفاد الذى عمّر دهرا

يقلع الصخر وأنياب الظلام

من ثقوب السجن لاقيت عيون البرتقال

وعناق البـــحـــر والأفق الرحـــيب

فإذا اشتد سواد الحزن فى إحدى الليالى

أتعزَّى بجمال الليل فى شعر حبيبى

إن نزعة الرغبة فى تغيير الواقع، وفى أن يصبح الإنسان «شيئًا آخر» تكاد تتعادل هنا مع لوحة رصد الواقع المرير، التى وقفنا أمامها منذ قليل، وتكاد الرباعيتان الأوليان هنا أن تشكلا «تعليقًا معكوسًا» على بيتين وردا فى اللوحة السابقة :

ووالدى كعهده يسترجع المناقبا ويفتل الشواربا

ويصنع الأطفـال والتـراب والكواكـبـا

فالصلة بالماضى التى كانت عادة (كعهده) وكانت (مناقب) للجيل السابق (والدى) سوف تصاب بالوهن فى اللوحة الحالية (ربما)، وسوف تقترن بلحظة الأفول ومغرب الشمس، وسوف توصف أيامها بالجاهلية، تمهيدًا للحكم القاطع الذى تغلق به الرباعية بتفضيل الغد على الأمس واليوم معًا، أما الأطفال الذين ولدوا مع التراب والكواكب وتم من أجل الحصول على رغيفهم مصارعة الثعالب، فسيعمر أحفادهم الممر الشائك المنسى. وعلى هذا النحو تتجاوب صور الواقع المر، مع صور الغد المرجو، وتؤكد هذه المشاعر صور تتجاوب فى الديوان على ألسنة شعراء آخرين تؤكد تعلق المشاعر بعالم الغد وتحمل مرارة اليوم واجتيازها من أجله، فقصيدة «لوركا» تختتمها هذه الصورة التقريرية:

أجمل الأخبار من مدريد ما يأتى غدًا

* * *

إن التـرجح بين الأمس واليـوم والغـد، وحـركـة الوسـائل الفنيـة على مـحـاورها، يسـتدعى قضيـة «الزمن» فى البناء الفنى فى قـصـائد محـمـود درويش. والزمن إحدى الوسـائل الرئيـسيـة التى تلعب دوراً رئيـسيًـا فى صيـاغـة عـالم القـصيـدة وتشكيله فى مواجهة عالم الواقع؛ لأنه كما يقول تودروف(١٦٦): (لا يوجد «مسبقًا» عالم معين يعيد تقديمه النص «فيما بعد»)، وإنما توجد وسـائل لا نهاية لها لتشكيل عالم فنى له خواصه ومعاييره وملامحه ومن بينها ملامح الزمن فيه، التى تتحدد من خلال مقابلات كثيرة مـحـتـملة بين «زمن الخطاب» و «زمن الخـيـال» و«زمن القص» و«زمن التـأمل»، وبحـيث تبـدو العـلاقـة بين هـذه الأوجـه المختلفـة للزمن مـتـدابرة حـينًا، ومـتـقـاطعـة حـينًا آخـر، ومتكاملة فى بعض الأحايين، فبينما لا يكفى لعمل مثل «أربع وعشرون ساعة من حياة ليوبولد بلوم» أربع وعشرون سـاعة لقراءته بالضـرورة، فإن سنوات طويلة من الحدث تضـغـط فى عدة جمل قـصـيرة. وهـذه الإمكانات وغيرها فى التعامل مع الزمن تطرح أمام الشـاعر على نحو خاص إمكانات كثيرة لإعطاء مفاهيم خاصة «للوحدات الزمنية» ليس من الضرورى أن تتفق مع مقاييسها فى عالم «الخطاب النثرى» بل وتكاد تختلف عنها بالضرورة، وتحطم سيمتريتها ودلالتها المحددة الأطراف، وقد يساعد على ذلك أن منطق اللغة ذاتها يفتح نوافذ «الوحدات الزمنية» لكى تعبأ من خلال الموقف الشعورى فى أعداد معينة مثل السبعة، والسبعين، والأربعة، والأربعين، والمائة والألف، فضلاً عما تفـتـحه آفـاق تعـبـيـرات راسـخـة مـثل «وإن يومًـا عند ربك كـألف سنة مما تعـدون» من احتمالات التمدد والانكماش فى المساحة الخارجية للزمن تبعًا للموقف الشعورى.

ومحمود درويش يلجأ فى بناء قصـائده إلى وحدات زمـانية متعددة، ويتشكل لديه ما يكاد يكون معجمًا زمنيًا خاصًا به، ولنلاحظ أولاً أن هذا الاستخدام لوحدات الزمن، قد يتشكل أحيانًا فى غياب هذه الوحدات كلها، والإحسـاس بعبثية معنى هذه الوحدات

ذاتهـا، مـن خلال انصهار الإنسان الذى كأنما ولد خارجها دون أن يحس به نبضها أو يأبه بإيقاعها[١٦٧]:

إن تذبحـــونى، لا يقـــول الـزمن

رأيتكم

وكالة الغوث لا تسأل عن تاريخ موتى ولا

تغـــيــــر الغــــابة زيتـــونهــــا

لا تســـقط الأشـــهــر تشـــرينهـــا

طفـــولتى تأخـــذ فى كـــفـــهـــا

زينـتـــــــهـــــــا مـن أى يـوم

ولاتـنمـــو مع الريح ســوى الذاكـــرة

وقد تطل الوحدة الزمانية فى صورة قصيرة من صورها المتعارفة : «ساعة» لكى تجسد فيها حدثًا له ومض البرق وحسم الصاعقة، لكنه أيضًا يتمتع بعمق لحظة الكشف والإشراق التى قد تتولد عنها صور من الديمومة لا يتمخض عنها التأمل المتأنى «سنوات».

فى قصيدة «الخبز» من ديوان أعراس[١٦٨] يتحرك بطل القصيدة الرسام الثائر، فى مدى زمنى يمتد بين الخامسة والسادسة من فجر بيروت.

ما الذى أيقظك الآن .. تمام الخامسة؟

إنهم يغتصبون الخبز والإنسان منذ الخامسة

وهذه اللحظة المبكرة ترتبط فنيًا بمولد الحياة، وبجوع الصغار، وبرائحة الخبز والحليب، وبحصد المناجل لبراعم الحياة التى تريد التفتح، لكنها ترتبط كذلك بلحظة إشراق توسع مداها، وتصل بهذه اللحظة القصيرة إلى إدراك سر الحياة عند الرسام فى ومضة :

كان إبراهيم يستولى على اللون النهائى

ويستولى على سر العناصر

كان رسامًا وثائر

كان يرسم .. وطنًا مزدحمًا بالناس

والصفصاف والحرب

وموج البحر والعمال والباعة والريف

ويرسم...

كان إبراهيم شعبًا فى رغيف

وهو الآن نهائى .. نهائى .. تمام السادسة

دمه فى خبزه، خبزه فى دمه

الآن .. تمام السادسة

إن القدرة على شد أوتار الوحدة الزمنية القصيرة، جعلت مداها يتسع على ريشة الشاعر، وجعلت ساحتها تمتد لتستوعب حيوات كاملة لا من حيث الطول والعرض فحسب، ولكن من حيث العمق كذلك .

إن الوحدة «الزمنية» قد تمتد قليلاً لتصبح «أسبوعًا» يتقولب لكى يشكل من نفسه وعاء يستقبل شحنة معنوية كالكبرياء من شأنها ألا تكون عرضًا ولا ثوبًا يخلع ويلبس،

وإنما أن تكون جوهراً من جواهر الذات الحرة. ومع أن الشاعر يوسع قليلاً من جدران الوحدة الزمنية، فإنه لا يلبث فى المقطع أن يقابلها بوحدة أخرى تظهر ضآلتها ومحدوديتها[١٦٩]:

طفولتى تأخذ فى كفها زينتها من كل شىء
ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة
لو أحصت الغيم الذى كدسوا
على إطار الصورة الفاترة
لكان «أسبوعًا» من الكبرياء
وكل «عام» قبله ساقط
ومستعار من إناء المساء

فى مراحل أخرى قد يتسع جدار «الوحدة الزمنية» لكى تصير «وحدة كبرى» لا يستهدف من خلال إيرادها التحديد، بقدر ما يستهدف الإيحاء بالتراكم الزمنى وطول المعاناة. وقد عرفت اللغة هذا النمط من التعبير مع أعداد خاصة قدمت دائمًا معنى «المبالغة» واشتهر منها على نحو خاص عدد السبعة فى الآحاد، والسبعين فى العشرات، وكذلك عدد الأربعة وعدد الأربعين، وعرف التراث الشعبى خاصة عدد الألف والواحد كصورة للمبالغة الكبرى من خلال التقاء العربية بالتركية، فى فترة القرون الوسطى[١٧٠]. لكن الجديد الذى يقدمه البناء الشعرى لمحمود درويش هنا، هو إضافة الرقم عشرين إلى رصيد هذه الأعداد التى تعطى معنى المبالغة دون تحديد، وهذا العدد يتكرر إلباسه هذا المعنى فى قصائد متفرقة من دواوين طبعت فى فترات

زمنية مختلفة مثل ديوان «العصافير تموت فى الجليل» وقد طبع سنة ١٩٧٠، وديوان حبيبتى تنهض من نومها، وقد طبع سنة ١٩٧٠ كذلك، وديوان «أعراس» وقد طبع سنة ١٩٧٧ وغيرها، مما يدل على أن الرقم لا يرتبط بأى تاريخ محدد يريد أن يجعله مرجعًا أو نقطة بداية، بل إنه ليرتبط بمشاعر المعاناة على كلا الجانبين المتصارعين حول دائرة الحرية المنشودة أو المفقودة؛ ففى قصيدة «ويسدل الستار»[١٧١] يمل الشاعر – الذى ردد كثيراً من الشعارات وتلقى كثيراً من التصفيق – دوره الذى طال، فيهتف بالمتلقين:

سيداتى، آنساتى، سادتى

سلّيتكم عشرين عام

آن لى أن أرحل اليوم

وأن أهرب من هذا الزحام

وأغنى فى الجليل

للعصافير التى تسكن عش المستحيل

ولهذا أستقيل .. أستقيل .. أستقيل

والعاشقة اليهودية «شوليت» التى ظلت عواطفها موزعة بين عاشق يهودى هو «سيمون» وعاشق فلسطينى هو «محمود» والتى يمكن أن تكون رمزًا لهذه الأرض المتنازع عليها أمدًا طويلاً، يرسم الشاعر أيضًا لحظتها الزمنية الممتدة فى إطار عشرين سنة[١٧٢].

شـولـيـت انتظرت صـاحـبـهـا فى مـدخل الـبـار القـديم

شـولـيت انكـسـرت فى سـاعـة الحـائط سـاعـات

وضـــــــاعـت فـى شـــــــريـط الأزمـنـة

شـــولـيت انـتظـرت ســيـــمـــون - لا بـأس إذن

فليـأت مـحـمـود، أنا أنتظر الليلة عـشـرين سنة

فـعـشـرون سنة من الترديد عند الشـاعـر العـربى، وعـشـرون سنة من الانتظار والتردد عند العاشقة اليهودية، لا تعنى إلا الإيحاء بهذه الوحدة الزمنية الممتدة وثقلها وتفاعلاتها، وهى الوحدة نفسها التى يتم اختيارها كذلك، عندما يقف الشاعر أمام واحد من رموز الشتات فى قصيدة «كان ما سوف يكون»[١٧٣] التى يحمل عنوانها فى ذاته إشـعـاعـات مـتـداخلة لتردد حـركـة الـزمـن، واضطـرابها مـثل حـيوان هـائج فى قفص مغلق:

فى الشـارع الخامس حيَّانى، بكى، مال على السور الزجاجى

ولا صـــفـــصــــاف فـى نيـــويـورك أبـكـانـى

أعـاد الماء للنهر، شربنا قـهـوة، ثـم افـتـرقنا فى الثوانى

منذ عشرين سنة

وأنا أعرفـه فى الأربعين، وطويلاً كنشيد سـاحلى وحزين

إن الوحدة الزمنية مرة أخرى ترسم هنا بطريقة تستعصى على التحديد، وعلامات التـرقـيم التى كـتـبت بهـا الـعـبـارة أو خلت منهـا الـعـبـارة تسـاعـد على ذلك الغـمـوض؛ فـالمتعلقـات بين أطراف كـلمـات مـثل (منذ عشـرين سنة وأنـا أعرفـه فى الأربعين) غـير واضـحـة، ولو كـانت نقطة قـد وضـعـت بعد «أعـرفـه» لكـانت «فـى الأربعين» بداية صـورة

جديدة، لكن العبارة على هذا النحو قابلة لأن تقدم إيحاء آخر بجمود طرف من أطراف الزمن وتحرك طرفه الآخر: فالمعرفة منذ عشرين سنة والعمر ثابت على الأربعين برغم مرور العشرين عليه، أو مروره عليها، لكن هذه التعمية جزء من الدلالة الشعرية التى توجه جانبًا من طاقتها إلى الدقة النثرية فتربكها وتفك الرابطة المألوفة بين الدال والمدلول. إن رسوخ معنى غير محدد لكلمة «عشرين» واكتسابها عند الشاعر معنى جديدًا لم يكن لها من قبل، يجعلها صالحة للتردد بوصفها جزءًا من المعجم الشعرى الداخلى، ويجعل القلم الشعرى يتناولها ويكررها ككلمة مألوفة قد ترد فى المقطع الواحد أكثر من مرة؛ ففى قصيدة «أحمد الزعتر» من ديوان «أعراس» تطالعنا هذه الصورة[١٧٤]:

فى كل شىء كان أحمد يلتقى بنقيضه
عشرين عامًا كان يسأل
عشرين عامًا كان يرحل
عشرين عامًا لم تلده أمه إلا دقائق
فى إناء الموز. وانسحبت
يريد هوية فيصاب بالبركان
سافرت الغيوم وشردتنى
ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى

إن تردد استخدام الوحدات الزمنية بين الساعة والأسبوع والعام والعشرين فضلاً عن انعدامها أحيانًا وتداخل ماضيها وحاضرها وآتيها، يسمو بمضمون «الحرية» عن مجرد كونه تمثالاً جميلاً تهفو حوله الأفئدة وتُنحر بين يديه القصائد إلى كونه حركة

حياة تدخل نبض القلب، وخلايا الجسد، وحركة أنفاس الزمن ما قصر منها وما طال، وما بعد وما اقترب، ومن أجل هذه يبقى الحلم منتعشًا فى ذاكرة الفرد والجماعة ولا يختنق تحت دبيب وطأة مفهوم الزمن النثرى العادى ورتابته.

* * *

العلاقة بين الشعر و«المكان» علاقة عميقة الجذور، متشعبة الأبعاد، ومن خلالها قد يصبُّ الشعر على مكان ما طابعًا خاصًا، فيحوله من مسكن خرب إلى طلل مثير ومن حجر أصم إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد، وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها كالقمر والبحيرة والغابة وغيرها من الأماكن التى غلفها الرومانسيون على نحو خاص بهالة شعرية دائمة، وقد يظل «سقط اللوى» و«الدخول» و«حومل» و«جبل التوباد» و«البان» و«العلم» و«رضوى» وغيرها من الأماكن التى اشتهرت فى الشعر العربى، ألفاظًا تحمل من الدلالات الشعرية أضعاف ما تحمل من الدلالات الجغرافية، وقد يحط المسافر برحاله فى «جبل التوباد» دمثلاً فلا يحس فيه إلا ما يحسه فى الجبال الأخرى من عوارض الحر أو الشمس أو الوحدة ويتخذ من العدة والتحوط ما يتخذه المسافر عادة فى الأماكن المقفرة، لكنه عندما يقرأ «جبل التوباد» فى أشعار الغزل العذرى يعتريه شعور آخر يختلط فيه الصبا بحرقة الوجد، ولا يبقى فيه من علائم المكان المادية إلا ما يساعد «المكان الشعرى» على التخلق والتنفس.

وإذا كانت كثير من أنماط الشعر بحاجة إلى المكان، فإن شعر الحرية على نحو خاص، وشعر حرية الأرض على نحو أخص، تلتف خيوطه غالبًا على مغزل المكان وتنسج على منواله.

والمكان الفلسطينى عرف طريقه إلى الشعر منذ عهود بعيدة، حملته الأسفار القديمة إلى أرجاء الدنيا، فاكتسى بها ومن خلالها بطابع شعرى، اكتسب فى كثير من الأحيان عند الشعراء «البعيدين» فى أوربا طابع الحنين إلى البعد المكانى والزمانى

والروحى فى آن واحد، وتتفتح من خلاله المواهب الفذة لشعراء عباقرة مثل «جوته» الذى ظلت أسفار أيوب وقصة يوسف ونشيد الإنشاد تلهمه من خلال علائمها وأماكنها أزهار شاعريته الأولى، ويشم فيها وفى سفر أيوب على نحو خاص رائحة أدب عربى تختلف طبيعته عن روح الصياغة العبرية لما حوله من أسفار(١٧٥).

ولم تكن رائحة هذا المكان أقل خفوتًا عند واحد مثل فكتور هيجو عندما كان يتحدث عن شخصية «بوعاز» فى الكتاب المقدس، ثم يقطع السرد القصصى فجأة ليقول(١٧٦):

عندما كان العصر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق كانت ريح الليل تتهادى فوق جبل الجليل.

لكن تشعير المكان الفلسطينى على هذا النحو، هو تشعير دينى أقرب إلى تشعير «البان والعلم» أو هو تشعير قومى من خلال العقيدة اليهودية، وجد نموًا له فى الثقافة الغربية التى تلقت إيحاءاتها من خلال ذلك التراث، وقد يقابله تشعير تاريخى عربى من خلال ارتباط بعض اللحظات القومية الفاصلة، بهذه الأرض التى لم تهدأ الحركة عليها أو حولها منذ فجر التاريخى حتى الآن.

فما الذى يمكن أن يضيفه شعر محمود درويش إلى المكان الذى اتخذه منبعًا ومصبًا لشعره فى آن واحد؟

لقد حاولت كثير من صور محمود درويش الشعرية أن تلغى الفاصلة المعنوية والحسية بين الإنسان والمكان، وألا تكتفى بجعل المكان المحبوب، كالقمر المحبوب، نقطة يتم رصدها والتأمل فيها من بعيد، وإنما أن تجعلها ترابًا وطينًا ورملاً وحصى وحجرًا يتم الغوص فيها والتقدم من خلالها، والتعثر من خلالها أيضًا، وتفوح منها حينًا

رائحة الزعفران وأحيانًا رائحة العرق، وتخفى فى جوفها جواهر ثمينة وأفاعى مختبئة، ولكنها تظل جزءًا ملتحمًا بصاحبها فى الأحوال كلها(١٧٧).

أنا العـــاشق الأبدى، الســجين البـــديهى

رائحـــة الأرض توقظنى فى الصـــبـــاح المبكر

قـــيـــدى الحـــديدى يوقظهـــا فى المســـاء المبكر

هذا احـــتـــمـــال الذهاب الجـــديد إلى العــمـــر

لا يســـأل الذاهبـــون إلى العـــمـــر عن عـــمـــرهم

يســـــــــألون عـن الأرض هـل نـهــــــــضت

طفلتى الأرض!

هـل عــــــرفــــــوك لـكـى يـذبـحــــــوك

وهل قيدوك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا فى الربيع

إن هذا الالتحام بالأرض الطفلة أو بالأرض الأم هو الذى يلغى الحاجز، ويوحد المشاعر سعيًا إلى وحدة الهدف، وهو الذى يجعل الإنسان عاشق المكان لا يدور حول نفسه، ولا تنبعث همومه فقط من شواغل الذات، وإنما تمتد همومه إلى من يطوفون بالمكان وتلتقى مشاعرهم حوله، وهى شواغل لا تبعث على الراحة، بقدر ما تبعث على القلق الإنسانى، الذى لا تتحقق إنسانية الإنسان إلا به، ولا يخلو منه إلا الحجر، فى ديوان «حصار لمدائح البحر» تأتى هذه النغمة المتميزة فى قصيدة موسيقى عربية(١٧٨):

أكلمـــا ذبلت خـــبـــيـــزة وبكـى

طيـــر على فنن، أصـــابنى مـــرض

أو صــــــــــــحـت يـا وطـنـى

أكلمـــا نورٌ اللوز اشـــتـــعلت بـه

وكـلمـــــا احـــــتـــــرقـــــا

كـنـت الـدخـــــان ومنـديـلاً تمـزقـنـى

ريح الـشـمـــال ويمحـو وجـــهى المطر ؟

ليـت الفـتـى حـجـر .. يا ليـتنى حـجـر

هذا الذوبان الشعرى للكل فى الواحد، وهذا القلق النابت من مصير كل خبيزة تنمو، أو طير يبكى، أو لوز ينور، أو نار تشب يكون الشاعر دخانها، أو معنى يتجسد يكون الفرد منديله الذى تمزقه الريح ويمحوه المطر، هذا الذوبان هو الذى يخلق من المكان شيئًا يستعصى على التعريف والتحديد[١٧٩].

- أكنت تغنى كثيراً لها ؟

من هى ؟

- سـمّـهـا مـا تـشـاء : النســاء، المرايا، الكلام،

البـلاد، اتحـاد العـصـافـيـر فى القـمـح، أم الخـلايا

وأول مــــــوج تـشــــــرّد فـى الـبــــــر .

وإذا كانت «البلاد» التى يتغنى بها ولها، يحوطها هذا الطوفان من درجات المعنى التى تسكن خلايا حروفها، وتدخل معها قسراً إلى المعجم الشعرى مشكلة جزءاً من «التسمية» الشعرية للمكان، على مستوى الإحساس به، فإن جزئيات هذا المكان ذاته تتكون من قرابين الديمومة التى تشكل جانبًا من علاقة الحب الأليمة الأزلية بين الإنسان والمكان. وترسم قصيدة «الجسر»[(١٨٠)] من ديوان «حبيبتى تنهض من نومها» جزءاً من هذه العلاقة المعقدة، حين ينهمر الرصاص على الذين يعبرون النهر فوق «الجسر» رغبة فى ملامسة الأرض وتظل الدماء التى رحلت، والدماء التى بقيت، فى حوار متصل صامت:

والصمت خيَّم مرة أخرى.
وعاد النهر يبصق ضفتيه
قطعًا من اللحم المفتت
فى وجوه العائدين
لم يعرفوا أن الطريق دم ومصيدة.
ولم يعرف أحد شيئًا عن النهر الذى يمتص لحم النازحين
والجسر يكبر كل يوم كالطريق.
وهجرة الدم فى مياه النهر تنحت من حصى الوادى
تماثيلاً لها لون النجوم، ولسعة الذكرى

ومن هنا، فإن وجه الحب الذى يطالعنا للمكان، لا يبدو وقد رسم خطًا ذا اتجاه واحد يتمثل فى الوله والعشق والتغنى بمتعة لحظات القرب، ولكنه حب «واقعى» أكثر

تعقيداً، تبدو فيه كل خلايا النسيج المحكم بما فيها الألم والتردد والنفور والاختناق والمعاناة، التى تكاد تقترب من حافة الكراهية، وعلى هذا النحو يقابلنا تشكيل فريد لصورة «الحب»[١٨١]:

عيونك شوكة فى القلب

توجعنى وأعبدها

أحب البرتقال وأكره الميناء

أدق الباب يا قلبى .. على قلبى

يقوم الباب والشباك والأسمنت والأحجار

رأيتك فى خوابى الماء والقمح .. محطمة

رأيتك فى مقاهى الليل خادمة

رأيتك فى شعاع الدمع والجرح

وأنت الرئة الأخرى بصدرى

أنت أنت الصوت فى شفتى

وأنت الماء .. أنت النار !

أو نلتقى بصورة تلم طرفى المتناقضين مثل[١٨٢]:

لحبك يا كلَّ حبى مذاقُ الزبيب

وطعم الدم

على جـــبــــهــتى قـــمـــرلا يغـــيب

ونـار وقـــــيـــــــشـــــارة فى فــــمـى

وربما يكون هذا المذاق الجديد الذى يجمع فيه الزبيب والدم والنار والماء هو الذى يهب لمفهوم «الحرية» معنى مختلفًا عن المعانى «الجميلة» التى كانت تتولد من تراكمات الوصف الخارجى لمعنى الحب خلال قصائد الأجيال السابقة، وهو الذى يحكم كذلك من الشد والجذب، والمد والجزر، فقرات الفواصل الرابطة بين الإنسان والمكان، حتى إن هذا الحب ليتحول فى بعض مراحله، فلا يصبح علاقة ذات صوت واحد، ينبعث من الكائن العاشق إلى المكان المحبوب، ولكنه يتحول كذلك إلى صوت ينبعث من المكان الذى يحن إلى عاشقيه، ويتجسد لون من هذا الحنين فى مقطع «هكذا قالت الشجرة المهملة»[١٨٣].

خارج الطقس أو داخل الغابة الواسعة

وطنى

هل تحس العصافير أنى لها .. وطن أو سفر

إننى أنتظر .. فى خريف الغصون القصير

أو ربيع الجذور الطويل

زمنى

هل تحس الغزالة أنى لها .. جسد أو ثمر

إننى أنتظر

وهذا الانتظار هو الذى يحكم الدائرة، فالعاشق يتأهب، والمعشوق يترقب، والعلاقة تثار كل شوائبها لكى تصفو، وتصاغ فى النهاية من التقاء الماء والنار والتراب والطين، لا من مجرد الحنين إلى أشعة القمر الفضى ورائحة الياسمين.

* * *

هذه الصور التى تجسد «الحرية» من خلال الزمان والمكان، تتشكل فى كثير من الأحايين من خلال صور بصرية تدفع الشاعر إلى أن يرسم بالكلمات مقترباً من أدوات الرسام الذى كان موضع معالجة الشاعر فى بعض قصائده، وهذه الحاسة البصرية تشكل متكئًا مهمًا عند كثير من الفنانين والكتاب والشعراء، وقد كان إميل زولا يؤكد اعتماده الكبير على ملامح الخطوط والأشكال والألوان للموضوع الذى يعالجه، وكان هيبوليت تين يعترف بأنه قد يملك ذاكرة ضعيفة أمام «الأشكال» لكن لديه ذاكرة شديدة القوة أمام الألوان؛ فهو يستطيع أن يستعيد بسهولة الملامح البيضاء لحبات الرمل فى أحد ممرات غابة «فونتان بلو» ولكنه حين يحاول أن يتذكر تعرجات الطريق الرئيسية المؤدية إلى هذه الغابة، لا يستطيع[١٨٤].

إن الأداة الشعرية عند محمود درويش تميل إلى أن تعطى للمعنويات «لونًا» حسيًا، وهى تلتقط بذلك واحدة من الوسائل الفنية التى يستخدمها الشعر الحديث، ليعبر باللغة من مستوى إلى مستوى آخر. يقول جون كوين فى «بناء لغة الشعر»[١٨٥]: «إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية، وعلى نحو خاص كلمات الألوان، فليس هذا - أو فلنقل، فليس هذا فقط - كما يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر، فلقد نسب طويلاً إلى الاستعارة وظيفة العبور

من المجرد إلى المحسوس، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس. مثلاً: «شعور زرقاء» لبودلير، و«عيون شقراء» لرامبو، و«سماء خضراء» لفاليري.. إلخ. والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان، أو بمعنى أدق، لا تحيل إليها إلا في مرحلة أولى، وفي مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالاً على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية؛ فعندما يقول مالارميه : «صلاة زرقاء» فليس هناك أية صورة، والواقع أن من المستحيل التخيل، لكننا فقط أمام وسيلة لإظهار استجابة عاطفية، لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى. إن الشاعر لا يريد أن «يرسم» والاستعارة لم تعد «رسمًا» كما لم يعد الشعر «موسيقى». الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول، لكي يعثر عليه في المستوى الثاني».

والدلالة الإيحائية للون الحرية عند محمود درويش، تختلف عن دلالة لونها عند أحمد شوقي مثلاً حين كان يقول :

وللحرية «الحمراء» باب   بكل يد مضرجة يدق

فلم تعد الحرية «حمراء» وإنما أصبحت هنا حرية «خضراء» أو حرية «زرقاء» وهذان هما اللونان اللذان يسيطران على العالم الشعري عند محمود درويش. ويمتد اللون الأخضر، فيكاد يحيط بالظاهرة الكونية عنده، بدءًا من الحياة في صورها المتألقة ووصولاً إلى الموت؛ فهو رمز استمرار الإرادة :

كانت مياه النهر أغزر .. فالذين رفضوا

هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لونًا آخر

والجسر، حين يصير تمثالاً، سيصبغ دون ريب -

بالظهيرة والدماء و«خضرة» الموت المفاجئ

وبين هذين القطبين المتقابلين للون الأخضر، تتوزع ملامحه على المواقف التى تؤدى من أحدهما إلى الآخر، وتفلت من ضمور الخلايا إلى خضرة الحياة فيها، وتتشكل فى صور قد تتأبى على الإجراء الاستعارى المباشر؛ فعبد الناصر هو «الرجل ذو الظل الأخضر» :

نرى صوتك الآن ملء الحناجر زوابع .. تلو .. زوابع

نرى صدرك الآن متراس ثائر نراك نراك نراك

طويلاً .. كسنبلة فى الصعيد جميلاً .. كمصنع صهر الحديد

وحراً كنافذة فى قطار بعيد ولست نبيًا، ولكن ظلك «أخضر»

أتذكر كيف جعلت ملامح وجهى وكيف جعلت جبينى

وكيف جعلت اغترابى ومتى أخضر .. أخضر .. أخضر

وإلى جانب هذه المتكآت الكبرى لمراحل التجربة التى تغطى بالخضرة، فإن التفاصيل الصغيرة، يوشيها أيضًا هذا اللون الربيعى :

مطر ناعم فى خريف حزين والمواعيد خضراء، خضراء، والشمس طين

- والعائد إلى «يافا» يوشيه اللون الأخضر

هو الآن يرحل عنا ويسكن يافا ويعرفها حجراً حجراً

ولا شىء يشبهه..والأغانى تقلده تقلد موعده الأخضرا

بل إن الخضرة تنفلت من بين أصابع الشاعر، فتجاوز كونها سرًا يبث فى الأشياء، يظهر جانبًا طبيعيًا منها، يحمل معه ما يرمز إليه اللون من رغبة فى الحياة وعشق لها وتغن بها وموت فى سبيلها، يتجاوز هذا أحيانًا فيبدو وكأنه فلسفة تطرح على الأشياء من خارجها ولون يعتز به الشاعر فى يمينه ويدخره لصناعة لوحات كثيرة.

وهنا يفلت جانب من دقة الفن الشعرى وكثافته وإيحائه من بين أصابع الشاعر أيضاً، فيبدو المشهد لنا وكأننا نرى آثار اللون على أصابع الرسام وعلى ملابسه أكثر مما نحس به فى اللوحة ذاتها، وربما كان هذا المقطع من قصيدة: «نشيد إلى الأخضر» يشف عن ذلك الانطباع:

فلتواصل أيها الأخضر لون النار والأرض وعمر الشهداء

ولتحاول أيها الأخضر أن تأتى من اليأس إلى اليأس

وحيداً يائساً كالأنبياء ولتواصل أيها الأخضر لونك ..

ولتواصل أيها الأخضر لونى إنك الأخضر، والأخضر لا يعطى سوى الأخضر

هل يمكن للإنسان أمام كثرة تردد «الأخضر» فى المقطع أن يفلت من الإحساس الذى خامر ناقداً عربياً قديماً تلى عليه بيت من الشعر يقول :

ما للنوى، بعُد النوى قُتل النوى إن النوى قطاع كل وصال

فعلق بقوله : ألا يسلط الله على هذا «النوى» شاة فتأكله ! ونحن لا ندعو للأخضر إلا بالنمو فى عالم الشاعر وواقعه مع تقديرنا لمشاعر النقد القديم.

إذا كان اللون الأخضر يمثل هذه الكثافة والجوهرية فى معجم الشاعر «اللونى» الذى يجسد ظاهرة الحرية، فإن اللون «الأزرق» يأتى تالياً له فى الشيوع، وحاملاً معه ظلال التراث الشعرى العالمى فى شحنه بالبراءة والطهر والبهجة، وهذه الأحاسيس تلبسها الكائنات الحية، ومشاهد الطبيعة معاً؛ فنحن أمام العصافير «الزرقاء» فى الخريف:

مطر ناعم فى خريف بعيد

والعصافير زرقاء زرقاء

والأرض عيد

ونحن أمام سمك «أزرق» فى لحظة الصفو والبهجة :

ورمينا حجراً فى الماء مر السمك الأزرق

عادت موجتان

ونحن كذلك أمام يوم أحد «أزرق» تبدو فيه الأنثى الحالمة :

فى ثوب أزرق

ترتدى الأزرق فى يوم الأحد

تتسلى بالمجلات وعادات الشعوب

تقرأ الشعر الرومنتيكى

تستلقى على الكرسى ، والشباك مفتوح على الأيام

والبحر بعيد

والأزرق هو بداية البحر وهو اللون الحلم الذى يتمنى السابح فى الشتات أن يكتسى به ماء النهر حتى يعود إليه :

من الأزرق ابتداء البحر

متى تفرجون عن النهر حتى أعود إلى الماء أزرق

إن اللون يشكل شفرة ذات دلالة فى النتاج الشعرى لمحمود درويش، وهى شفرة يتسرب من خلالها المعنى الشعرى فى هدوء فى معظم الأحايين، لكنها تصبح أقل شاعرية عندما يزداد إحساس الشاعر «الذهنى» بها، كما أشرنا من قبل فى قصيدة الأخضر، وكما يمكن أن يلاحظ كذلك فى قصيدة «طريق دمشق» من ديوان

«محاولة رقم ٧»[١٨٦]، حيث تبدو اللغة الشعرية أكثر استعصاء على الاتحاد مع النفس الشعرى.

إن الملاحظة الأخيرة ربما تقودنا مباشرة إلى وقفة مع بعض جوانب «اللغة الشعرية» عند محمود درويش، ولا شك أن النتاج الغزير والمتميز له خلال نحو ثلث قرن يمكن أن يقدم فرصة لدراسة متأنية للغته الشعرية من جوانب عدة، لكننا نشير هنا إلى الحساسية الخاصة التى ترتبط بها اللغة فى الشعر ذى الهدف الخاص والذى ينشده عادة فى القارئ العام، كما هى الحالة هنا، ومدى تأثير الهدف على لغة القصيدة. إن الشاعر هنا لا يخفى هذا الهدف وتلك العلاقة :

قصائدنا بلا لون، بلا طعم بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم «البسطا» معانيها

فأولى أن نذريها .. ونخلد نحن للصمت

وهو من أجل هذا يثور على اللغة الحالمة الرومانسية ويعلن للشعراء أنه قد قتل القمر الذى كانوا يعبدونه :

وأقول للشعراء : يا شعراء أمتنا المجيدة   أنا قاتل القمر الذى كنتم عبيده

وتتردد هذه النغمة فى قصيدته «لوركا» وعن «الشاعر العربى» وفى ثنايا صور كثيرة من الديوان، وهى تترك دون شك أثرًا ملموسًا على المستوى اللغوى أو المستويات اللغوية المتعددة فى إنتاج محمود درويش، والتى تتردد بين البساطة الموغلة والتعقيد المضنى، بين الكثافة الشعرية والاقتراب من السرد النثرى، بين العمق الإيحائى

والتفلسف المجرد، بين حافة الخطابية ورهافة اللون ودقة التصوير، بين جدة اللقطة المثارة واجترار الأطروحة المعادة، بين اكتشاف منابع ثرة للإيقاع اللغوى حتى التراث الشعبى ونقلها دافئة إلى مناخ القصيدة وبين التذبذب قريبًا من الفقرة المغالية فى أحيان قليلة. لكن نبادر فنقول إنه من خلال هذا كله نحت وسائله وعكس حيوية اللحظة الزمانية والمكانية، وترك فى مجال حركة الإزميل شظايا وأنصاف تماثيل وقطعًا من خامات ليس من الضرورى أن تكون كلها تماثيل جيدة؛ فهناك القدر الكافى من التماثيل المحكمة التى خلفها - وما زال يبدعها - هذا الإزميل الشعرى.

وهناك هذا الاهتداء التدريجى على سلم الخطاب، إلى تخليص شعر الحرية من الخطابية الصارخة، إلى النغمة الهادئة، التى تصل إلى السخرية وإلى استخدام «اللغة المقلوبة» التى تعكس لغة المغتصب القاهر ضده، وهى تلك اللغة التى يجيدها كبار شعراء الحرية مثل إيمى سيزر وكاتب ياسين[١٨٧] وغيرهما، فتشكل اللغة الشعرية عنده فى هذه الحالة نمطًا راقيًا مؤثرًا صالحًا لأن يتجاوز تخوم اللغة ذاتها مع الحفاظ على قوة دفعها. «فى قصيدة الأرض»[١٨٨] تتعاقب صور العسف والاضطهاد والتعقيب الشعرى غير المباشر عليها، وترد فى اللوحة الخامسة منها هذه الصورة للمغنى :

مساء صغير على قرية مهملة

وعينان نائمتان .. أعود ثلاثين عامًا

وخمس حروب

وأشهد أن الزمان يخبئ لى سنبلة

يغنى المغنى عن النار والغرباء

وكان المساء مساء، وكان المغنى يغنى

ويستجوبونه : لماذا تغنى؟ يرد عليهم :

لأنى أغنى

وقد فتشوا صدره فلم يجدوا غير قلبه

وقد فتشوا قلبه فلم يجدوا غير شعبه

وقد فتشوا صوته فلم يجدوا غير حزنه

وقد فتشوا حزنه فلم يجدوا غير سجنه

وقد فتشوا سجنه فلم يجدوا غيرهم فى القيود

وفى القصيدة نفسها تأتى دفقة أخرى على لسان «الأرض» تنتمى إلى النمط نفسه من «اللغة المقلوبة» :

أنا الأرض، يا أيها الذاهبون إلى حبة القمح

فى مهدها

أحرقوا جسدى

أيها الذاهبون إلى جبل النار

مروا على جسدى

أيها الذاهبون إلى صخرة القدس

مروا على جسدى

أيها العابرون على جسدى .. لن تمروا

أنا الأرض فى جسد .. لن تمروا

أنا الأرض، يا أيهــــا العــــابرون على الأرض

في صحوها

لــــن تمــــروا .. لــــن تمــــروا .. لــــن تمــــروا ..

فاللغة هنا تغمس قلمها في مداد الخصم، وتسلم له، وتستدرجه، ويتم الغليان والانقلاب من داخلها في هدوء، لكنها أيضًا لغة ربما تحمل كثيراً من الخصائص التي أشرنا إليها في الصراع بين الأهداف المتداخلة في البناء الفني.

على هــذا النحــو تتجــســد ظاهرة الحرية تجسداً فنيًا في شعر محمود درويش لا باعتبارها قضية سياسية، ولا مطلبًا جماهيريًا، ولا رغبة آنية، ولا فورة حماسية، ولكن باعتبارها ضرورة إنسانية يؤدي غيابها إلى فجوة في مسيرة الدماء واختلال في حركة الحياة وتوازنها وهو اختلال لا يواجه بالصراخ والنواح والوعيد، ولكن بإعادة اكتشاف مواضع الوهن والصلابة في الاتصال مع المكان والزمان والكون في سرها العميق، وربطها بفتات الحياة في دبيبها اليومي بوسائل الفن الراقية، وهو طريق الشعر الجيد في آداب الأرض كلها.



محاولة
لتحليل البناء الشعرى
عند نزار قبانى

بيير جورجان

Mukabara.

Po'eme de Nizar Kabbany

Essais d'analys Structural.

Bulltia d'etudes Orientals



نحن نسلم، منذ البداية، أن قصيدة مكابرة لنزار قباني، التي ستكون موضع النقاش في السطور التالية - شأنها في ذلك، شأن كل نتاج أدبي، وعلى نحو أخص، كل نتاج شعري - لا تهتم فقط بأداء معنى أو «رسالة» وإنما تهتم كذلك «بالكيفية» التي يتم بها التعبير عن ذلك المعنى، وهذا الهدف المقصود لذاته، هو الذي سوف نركز عليه، كمعيار تبرز من خلاله الوسائل الشعرية في القصيدة.

وحيث إن لغة النص الذي نعالجه، لا تنفصل عن الوظيفة الطبيعية للغة وهي «التوصيل» فإننا نعتقد أنه من الممكن أن تسير خطوات هذه الدراسة، تبعًا للمستويات المختلفة العادية للتحليل اللغوي، وسوف نميز فقط جانب «طريقة التعبير» عن جانب «التوصيل».

سوف نفرق في دراستنا بين الظواهر التي تعود إلى أسباب عروضية، وتلك التي تعود إلى أساب لغوية بالمعنى الخالص للمصطلح، ومع ذلك فسوف نعيد تناول الظواهر المتعددة الأسباب، بتعدد تناولنا للسياقات والمستويات التحليلية المختلفة في القصيدة.

- ونص القصيدة التي سنتناولها هو التالي :

١ - تـرانـي أحـــــبـك؟ لا أعـلـم

سـؤال يحـيط بـه المبـهـم

٢ - وإن كـان حـبى افـتـراضًـا لماذا

إذا لحـت طـاش بـرأسـى الـدم؟

٣ - وحـار الجـواب بحنجـرتى

وجـف الـنـداء .. ومـات الـفـم

٤ - وفـرَّ وراء ردائـك قـلـبـى

لـيـلـثـم مـنـك الـذى يـلـثـم

٥ - تـرانى أحـبـك؟ لا . لا . مـحـال

أنـا لا أحـب ولا أغـرم

٦ - وفـى الليل تبكى الوسـادة تحـتى

وتطفـو على مـضـجـعى الأنجم

٧ - وأسـأل قلبى، أتعـرفـهـا؟

فـيـضـحك منى ولا أفـهـم

٨ - تـرانى أحـبـك؟ لا . لا . مـحـال

أنـا لا أحـب ولا أغـرم

٩ - وإن كـنـت لـسـت أحـب، تـراه

لمـن كـل هـذا الـذى أنـظـم؟

١٠- وتلك الـقـصـائد أشـدو بهـا

أمـا خلفـهـا امـرأة تلهم؟

١١- تـرانى أحـــبـك ؟ لا . لا . مـــحـــال

أنـــا لا أحـــب ولا أغــــــــــــــــــرم

١٢- إلى أن يضـــيـق فـــؤادى بـســرى

ألح وأرجـــــو وأســــتـــــفــــــهم

١٣- فــيــهـــمس لى أنت تعـبـدها

لمـــاذا تـــكـــابـــر أو تـــكـــتـــم

أولاً - المستوى العروضى :

١ - تنتمى هذه القصيدة إلى بحر المتقارب، وتفعيلته المكررة هى «فعولن». وهى تتكرر أربع مرات فى كل شطرة، والمقطع الأخير من التفعيلة الأخيرة فى كل شطرة (العروض بالنسبة للشطر الأول، والضرب بالنسبة للشطر الثانى) يمكن أن يحذف فتصير التفعيلة «فعو».

٢ - المقطع الأخير فى كل تفعيلة يحسن أن يكون طويلاً، ومع ذلك فيمكن أن يكون قصيراً.

٣ - تبدأ كل تفعيلة بوتد، يمكن أن يكون المقطع الطويل فيه مفتوحًا أو مغلقًا، وفى الحالة الثانية يمكن أن يكن مكونًا من حركة قصيرة، أو من حركة طويلة، وهذا أقل ورودًا.

٤ - إيقاع هذا البحر، إيقاع صاعد، بمعنى أنه يتحقق من خلال مقطع طويل، يبرزه ويؤكده مقطع قصير سابق عليه، وتكرير هذا النغم أربع مرات فى كل شطرة يمكن أن يمنحه طاقة إيجابية هائلة، لكنه يمكن أيضًا إذا أسىء استغلاله، أن يسبب له الرتابة. يتوافق النبر العروضى غالبًا مع النبر الصوتى، لكن هذا ليس محتمًا، ويحتل

المقطع المنبور - وخاصة إذا تلاقى فيه النبران العروضى والصوتى - أهمية خاصة، ومن ثم ينبغى أن يأخذ هذا اللون، مزيداً من الملاحظة.

٥ - سوف نرى من خلال التحليلات اللغوية، التى ستتلو التحليل العروضى، أن البحر هنا قد استغلت جميع إمكانياته، من حيث التلاؤم الصوتى، والتلاؤم النحوى - الدلالى.

وتتألف الأصوات فى المقاطع هنا، تبعًا لكونها صوامت أو صوائت، ومعلوم أن كل مقطع مفتوح فى العربية، يتكون على الأقل من حرف صامت، وكل مقطع مغلق (ومن ثم طويل) يتكون من حرفين صامتين، وعلى هذا يملك صوتًا زائدًا على المقطع المفتوح. وينسق البحر العروضى كذلك الظواهر اللغوية، حتى لاتبدو وقد استقطبها طابع الوظيفة اللغوية، وإنما تشير بالإضافة إلى ذلك لأهمية مضامينها فى ذاتها.

ثانيًا - «التحليل» :

٦ - عدد المقاطع فى البيت : فى أضرب الأبيات (التفاعيل الأخيرة من الأشطر الثانية) يحذف المقطع الأخير، وفى المقابل فإنه بالنسبة للأعاريض (آخر الأشطر الأولى) لم يحذف المقطع الأخير إلا مرة كل ثلاثة أبيات إذا استثنينا البيتين، ٥،١ . أى لدينا مجموعات تتكون الواحدة منها من ثلاثة أبيات، وتشتمل التفعيلة الأخيرة من البيت الأوسط من هذه الثلاثة على مقطع طويل على الأقل. وهذه الأبيات هى : (أ) الأبيات ٤،٣،٢، (ب) الأبيات ٨،٧،٦ ، (جـ) الأبيات ١١،١٠،٩، أما الأبيات ١٣،١٢،٥،١ فهى تخرج على هذا النظام.

نستطيع أن نقول إذن إن لدينا البيت الأول على حدة، ثم ثلاثة مقاطع ثلاثية، يقابل كلا منها بيت من هذه الأبيات التى تخضع لهذا النظام، ويقع البيت الخامس فى نهاية المقطع الثلاثى الأول على حين يأتى البيتان ١٣،١٢، فى نهاية المقطعين التاليين مجتمعين معًا.

٧ – يرد فى القصيدة ثمانية أبيات واقعة تحت النبر، وهى الأبيات : ٢،٤،٥،٦،٨، ٩،١١،١٢، وهذه الأبيات تشتمل من بين أبيات القصيدة الثلاثة عشرة على مقطع طويل إضافى فى نهاية الشطر الأول. انطباع الطول إذن قادم من مقابلتها بالأبيات الأخرى، وهو بالتالى أكثر وضوحًا فى الأبيات ٤،٥،٦ لوقوعها فى وسط القصيدة، ثم فى مجموعتين تتألف كل واحدة منهما من بيتين وهما البيتان ٨،٩ والبيتان ١١،١٢، وكلها تذكر بقضية المقطع الطويل.

٨ – لا نريد أن نتناول بالدراسة إلا المقاطع الواقعة تحت تأثير النبر العروضى، لأنه برغم أننا لاحظنا، أنه توجد خاصية ما تلتقى فيها المقاطع المنبورة نبرًا غير عروضى، فإنه بدا لنا أن هذه الحقيقة لا يمكن حصرها فى قالب تعبيرى .

وفيما يتصل بالنبر العروضى، فإننا نلاحظ أن تكرار وتردد المقاطع المغلقة المنبورة، يخضع لنظام صدفوى فى نصف القصيدة الأول، وذلك يعطينا معدلاً نغميًا ضعيفًا من هذه الناحية فى ذلك الجزء وذلك النوع من المقاطع يرد مرتين فى كل من الأبيات ١،٣،٥، وثلاثة مرات فى البيت الثانى وأربع مرات فى البيت الرابع، وفى مقابل ذلك نجد أن الموقف أقوى فى النصف الثانى من القصيدة، وإذا وضعنا جانبًا الأبيات ٥،٨،١١ (وهى بيت واحد مكرر) فإننا سنجد ذلك اللون من المقاطع يتردد أربع مرات فى كل بيت ما عدا البيتين ٦،٧، حين يتردد خمس مرات.

ونلاحظ من جهة أخرى، أنه إذا كانت القصيدة فى مجملها، لا تشتمل إلا على خمسة مقاطع مغلقة محتوية على حركة طويلة، فإن البيت السادس باحتوائه وحده على مقطعين من هذا النوع، يعد أطول أبيات القصيدة، ويوجد به أكبر قدر من الحروف الصامتة بها.

خواص الأصوات:

٩ – الأصوات المتحركة : النظام الصوتى فى العربية، وهو هيكل مثلث، يتكون من ثلاثة صوائت مزدوجة القيمة طولاً وقصرًا، مع الاحتفاظ بالاتجاه الصوتى نفسه،

والتقابلات فى هذا النظام تتم بين مجموعتين، يمكن التمييز بينهما فى النطق والسمع، فهنالك التقابل الذى يحدث بين الكسرة قصيرة كانت أو طويلة من ناحية، والفتحة القصيرة أو الطويلة من ناحية أخرى، وهو يماثل التقابل الذى يحدث بين الضمة قصيرة كانت أو طويلة من ناحية والفتحة القصيرة أو الطويلة من ناحية أخرى، وصورة هذا التقابل، تتم من الناحية النطقية من خلال فتح الفم فى حالة الفتحة القصيرة أو الطويلة ويقابل ذلك من الناحية السمعية بث وانبساط للصوت. أما فى حالة الكسرة القصيرة أو الطويلة، وكذلك الضمة القصيرة أو الطويلة فيتم انكماش اللسان وتمركزه عند النطق بها، ويقابل ذلك من الناحية السمعية ارتفاع أو انخفاض حدة الصوت.

وإذا نحن وزعنا الصوائت على أبيات القصيدة ، تبعًا لفكرة التقابل بين انفتاح الفم، أو تمركز اللسان وانكماشه، فإننا نلاحظ أنه يوجد ثلاثة أنواع من الأبيات فى القصيدة :

النوع الأول: أبيات يتكون معظم الصوائت فيها من الفتحة، أى تشكل نسبة الفتحة فيها - قصيرة كانت أو طويلة - نسبة نصف عدد حركاتها أو أكثر من النصف، ويمكن أن نشير إليها بالرمز (ف) ويتمثل هذا فى البيت الأول.

والنوع الثانى: أبيات تتكون معظم الصوائب فيها من صوائت مغلقة ويمكن أن نشير إليها بالرمز (غ)، ويتمثل هذا فى الأبيات ٣،٩،١٢،

النوع الثالث : أبيات يكاد يتساوى فيها هذان النوعان، وسوف نطلق عليها الأبيات المحايدة ونشير إليها بالرمز (ح) ويتمثل هذا فى الأبيات ٢،٤،٥،٦،٧،٨،١٠، ١١،١٣ .

ويمكن أن نضع هذا التوزيع فى جدول مشيرين للأبيات بالأرقام والصوائت بالرمز المشار إليها كما يلى :

القسم الأول : ١ : ف٢ : ح٣ : غ٤ : ح

القسم الثانى : ٥ : ح٦ : ح٧ : ح٨ : ح

القسم الثالث : ٩ : غ١٠ : ح١١ : ح١٢ : غ١٣ : ح

ويمكن أن نستخلص من ذلك التوزيع أنه يوجد أكبر قدر من الموسيقية والتنوع فى القسم الأول من القصيدة (١-٤) وتوجد موسيقية محايدة ورتيبة فى الجزء الأوسط (٥-٨) وتوجد موسيقية غير رتيبة، ولكنها أكثر انغلاقًا بدءًا من البيت التاسع .

١٠- إذا نحن وزعنا صوائت القصيدة، الواقعة فى دائرة انكماش اللسان وتمركزه (وهى المضمومة والمكسورة) فإن دراسة نسبة أصوات الضمة إلى الكسرة لا تقودنا إلى أى نتيجة، ومع ذلك فإننا نستطيع أن نلاحظ. أن القافية بمجيئها مضمومة، استطاعت أن تقوى بصورة محسوسة النغمة الهادئة لكل القصيدة. وشيوع حركة الضمة فى تفاعيل القافية فى النصف الثانى من القصيدة ظاهرة ملحوظة، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار الأبيات ٥-٨-١١ .

الصوامت :

١١- يلاحظ أن نسب الحروف الصوامت المنبورة، والصادرة من الحلق أو مؤخر الحنك، تزداد، وخاصة ابتداء من البيت السابع، ويوجد أكثر هذه الصوامت فى الأبيات، ٧،١٠،١٢،١٣ بمعدل أربعة أو خمسة صوامت من هذا النوع فى كل بيت.

١٢- قد يكون من المناسب الآن أن نتأمل نظام تناسق الصوامت والصوائت، داخل كل بيت، ويبدو أن ذلك أمر ممكن التحقيق. لكن الشىء الذى تبدو إمكانية تحقيقه أقل، هو الوصول من ذلك إلى تحقيق بناء متكامل للقصيدة من هذه الزاوية، إمكانيات التناسق دائمًا موجودة حتى فى إطار الدائرة، المحدودة التى اخترناها (وهى دائرة البيت)، ولسوف نقنع هنا بأن نشير إلى أنه فى النصف الثانى من القصيدة تتشابه النغمة الصادرة من الصوامت مع تلك الصادرة عن الصوائت من خلال خفوتها وعمقها.

ظواهر النبر:

١٣- يتطابق النبر العروضى مع النبر اللفظى فى أربع أو خمس تفعيلات من كل سبع، ولن نأخذ فى الاعتبار التفعيلة الثامنة (الضرب) حث إنها تلتقى دائمًا مع القافية، ولسوف يشد انتباهنا إذن بصفة خاصة، الأبيات التى يتم فيها خروج على معدل ظاهرة التطابق تلك، فالبيت الثالث مثلاً يبلغ فيه التوافق بين نوعى النبر ست مرات، بينما لا يسجل البيت العاشر، من حالات التوافق بين النبرين، إلا حالتين، وهذان البيتان هما طرفا الظاهرة كثرة، وقلة.

١٤- لو أخذنا فى الاعتبار من ناحية ثانية، ظاهرة التناسق داخل البيت، والتى تتم من خلال المقاطع التى يلتقى فيها النبران فعلينا أن نؤكد من هذه الزاوية، السيمترية التى تظهر بين شطرى البيت، خاصة فى البيتين ١٢،٣ . أما البيت العاشر فهو يعد أكثر الأبيات خروجًا على السيمترية من هذه الزاوية، وكان من الممكن أن نظن أن البيت الأول يحتوى مثل البيتين ١٢،٣ على لون من التناسق السيمترى بين شطريه. ولكننا لاحظنا مع ذلك أن ذلك التناسق غير تام فى ذلك البيت، حيث إن أحد مقاطعه تغلقه «الباء» وهى أحد الأصوات التى تحبس الهواء، فى حين أنه فى البيتين ١٢،٣ تغلق المقاطع بأصوات لا تحبس مجرى الهواء، ومن ثم فالتناسق هنالك كلى، سواء من ناحية النبر العروضى أو الصوتى أو عدد المقاطع المنبورة.

١٥- نود أن نقرر إحدى الظواهر التى تسهم فى بناء القصيدة، بتطابق فى التفعيلتين الثانية والثالثة، النبر العروضى، والنبر الصوتى، (فيما عدا التفعيلة الثالثة من البيت الأول، والتفعيلة الثانية من البيت الثالث عشر). ومن خلال تلك الظاهرة، وعبر لعبة التكرار والمعاودة، تتعود الأذن على تميز خاص لنغمة هاتين التفعيلتين.

١٦- نود أن نقرر كذلك، أنه عندما نتناول المقاطع المغلقة كل فى موضع، فإننا نجدها قد أغلقت بحروف انفجارية عشر مرات فى القصيدة (هذه الحروف هى دائمًا الباء) وينبغى فى الحقيقة أن نميز بين هذه العشرة، ست مرات تحدث من خلال تكرار

بيت واحد ثلاث مرات، هو البيت ٥،٨،١١، وفى أربع مرات تأتى هذه الظاهرة من خلال الاختيار الحر.

وإذا أخذنا فى الاعتبار من ناحية ثانية، كل المقاطع المنبورة فى كل المقاطع المنبورة فى كل التفعيلات، خلال القصيدة كلها، فإننا سنرى حرفى إطباق يختم كل منهما مقطعًا، هما : الطاء والضاد فى التفعيلة الأولى من الشطر الثانى فى كل من البيتين السادس والسابع، وليس هناك إذن ما يشغل الأذن عن هذه المقاطع التى تغلقها حروف الباء، وإذا لم يكن ذلك كافيًا لجعل هذه المقاطع تتخذ مكانًا مميزًا داخل القصيدة، فإنها سوف يدعمها بالإضافة إلى ذلك، حرف الحاء الذى يفتتح تسعة من عشرة المقاطع التى توجد من هذا النوع (بضم الحاء أو كسرها) فى القصيدة بأقوى من هاتين الوسيلتين؟

وهل كان يمكن أن يؤكد مقطع مثل الوارد فى كلمة «حب» بأقوى من هاتين الوسيلتين؟

الظواهر النحوية - الدلالية :

١ - الظواهرالنحوية :

١٧- تأتى القافية فاعلاً فى الأبيات الأول والثانى، والثالث والسادس، وما عدا هذه الأبيات تأتى القافية فعلاً فى سائر القصيدة.

١٨- لا نستطيع من الناحية النحوية أن نفصل - مع ذلك - بين البيت الرابع والبيتين الثانى والثالث، لأن هناك حرف العطف الواو، الذى يربط بينهما، وكل الجمل هى فى الحقيقة هنا جواب «لماذا إذا لحت».

١٩- ذلك الربط بين هذه الأبيات، سوف يعزل من ناحية ثانية، البيت الأول. الذى له خاصية، يشترك معه فيها البيت الخامس ومكرره (٨،١١) والبيتان الأخيران ١٢،١٣، وهى عدم البدء بالواو.

٢٠- ابتداء من البيت الرابع وحتى نهاية القصيدة - فيما عدا البيت السادس - تأتى القافية فعلاً وفاعله مذكر فيما عدا البيت العاشر.

٢١- البيتان ٩،١٠، رغم أنهما لا يلتقيان فيما يخص الفاعل (كما أشارت الملاحظة السابقة) فإن شطريهما الأخيرين يتشابهان تشابهًا دقيقًا، فكلاهما يبدأ بأداة استفهام، وكلاهما يتكون من جملتين، الأولى اسمية والثانية تابعة.

٢٢- البيتان ١٢،١٣، واللذان لا يبدآن بحرف الواو، يوجد فى كل منهما بالتتالى فاعل لفعلهما المشترك.

٢٣- نلاحظ أن الأشطر الأولى من الأبيات ٣،٤ من ناحية و٦،٧ من ناحية ثانية، يوجد فى كل منها ياء المتكلم، وفى المقابل فإنه فى الأشطر الأولى كذلك من الأبيات ٧،١٠،١٣ نجد هاء الغائبة. وظاهر الأمر، أن هنالك اضطرابًا فى ذلك التكرار، فإذا انتزعنا الأبيات التى تتكرر (٥،٨،١١) كما نفعل غالبًا فإننا نستطيع أن نتصور نظام الأبيات من هذه الزاوية كما يلى :

السادس : أنا	السابع : هى
الثانى عشر : أنا	الثالث عشر : هى
التاسع : ؟	العاشر : هى

ومن الطريف أن نلاحظ أنه لكى يكون لدينا فى البيت التاسع «أنا» فإنه يكفى من ناحية الصياغة، أن نقول «ترانى» بدلاً من «تراه»، ونستطيع بذلك التعديل، أن يكون لدينا بناء لثلاثة ثنائيات، تسير على ذلك النسق، ولو حلت كلمة «ترانى» بدلاً من «تراه»، لاتسقت أيضًا بذلك، مع الصيغة نفسها «ترانى» التى وردت أربع مرات فى القصيدة، ولما غير ذلك شيئًا من بناء البيت.

(ب) الظواهر الدلالية :

٢٤- إذا كنا قد استطعنا - من الناحية النظرية - الاستغناء عن المعنى، وقدمنا تحيلنا بدونه حتى الآن، فإن اللحظة التى يفرض فيها المعنى نفسه، تلح أكثر فأكثر، بالتالى، فإن التحليل يخاطر بأن يأخذ درجة من الموضوعية أقل فأقل، ولكى نركز على إبراز العناصر البنائية، من هذه الزاوية، فى أفضل حالاتها، فإننا نحاول ما أمكنا ذلك، أن نضع فى رموز شكلية مجردة، ما نسميه بالظواهر الدلالية، ولسوف نستخدم الرموز التالية فى هذا السياق :

سوف نضع بين خطين مائلين «ضمائر الأشخاص» رامزين للمتكلم (وهو هنا دائمًا مذكر) بالحرف /ن/ وللمخاطبة وهى دائمًا مؤنثة بالحرف /ث/ وللغائبة دائمًا مؤنثة بالحرف /هـ/ وسوف نضع رموز «المواقف» بين قوسين نصف دائريين، رامزين للتساؤل بالحروف (س) وللشك بالحرف (ش) وللافتراض والظن بالحرف (ظ).

وسنضع رمز «معانى الحب» بين قوسين معقوفين، رامزين للحب المؤكد بالرمز (ح. ك) والحب المنفى بالرمز (ح. ف) والحب الحائر الملتبس بالرمز (ح. ح) والحب موضع التساؤل بالرمز (ح. س).

وإذا أعدنا كتابة الأبيات بهذه الرموز (وليراجع القارئ ذلك على نص القصيدة بأول المقال) فإنها ستكتب على النحو التالى :

١ - /ن/ن/ث/ (س) (ح س) /ن/ (ش) (س) (ش).

٢ - /ن/ (ح ح) (ظ) (س) /ث/ن/

٣ - (س) (ح ح) /ن/ (ح ح) (ح ح)

٤ - (ح ح) /ن/ث/

٥ - ن/ن/ث/ (س) /ن/ن/ (ش) [ح ف]

٦ - /ن/ن

٧ - ن/ن/ هـ ن/ن/

٨ - ن/ن/ث/ (س) ن/ن/ (ش) (ح ف)

٩ - ن/ن/هـ (س) (ح ف)

١٠- ن/ن/هـ (س) (ح ح)

١١- ن/ن/ث (س) ن/ن/ (ش) (ح ف)

١٢- ن/ن/ن/ن/ (ش) (ح س)

١٣- ن/ن/ن/هـ/ (ح ك) ن/ن/

نلاحظ أن جملة «ترانى أحبك» تتكرر فى القصيدة أربع مرات، وهى بذلك تمثل لازمة تملك من الفرص ما يؤهلها لكى تشكل موضوع القصيدة، حيث إنها تفتح البيت الأول، وتجزئ كذلك من خلال تكرارها، القصيدة إلى أربعة أجزاء متمايزة، وقد زاد من حجم هذه اللازمة، ورودها ثلاث مرات فى البيت المكرر (٥،٨،١١) وشكلت بذلك لونًا من رتابة النغم، على أن هذه اللازمة تحتوى كذلك، على الأفكار الثلاث الرئيسية فى القصيدة، هنالك التقابل بين الذوات/ المتكلم والمخاطبة/ وهناك (موقف) التساؤل، ثم هنالك (معنى) الحب.

٢٥- المجالات الدلالية للتقابلات بين الذوات:

(المذكرات والمؤنث والحاضر والغائب) :

هنالك لعبة التقابل بين المذكر والمؤنث فى القصيدة، ففى اللازمة «ترانى أحبك» نجد التاء فى «ترانى»، والهمزة فى «أحبك» وهما يمثلان المتكلم المذكر/أنا/ ويقابلهما الكاف فى أحبك وهى تمثل المخاطبة /أنت/ المؤنثة، وترجح فى هذه المقابلة من الناحية الصياغية والمعنوية كفة/ أنا، وعندما يعاد تكرار هذه اللازمة، فى البيت (٥،٨،١١) يبدو ترجيح كفة أنا شديد الوضوح، حيث يوجد تعبير واحد عن المخاطبة، فى مقابل خمسة تعبيرات عن المتكلم.

وإذا نحن تناولنا القصيدة كلها باستثناء التكرار الذى يحدث فى الأبيات (٥،٨،١١) فإننا خلال الأبيات الأربعة الأولى، نلاحظ أن ضمير المخاطبة يظهر فى هذه الأبيات أربع مرات، فى مقابل سبع مرات للمتكلم أنا، وفى الأبيات ٦،٧،٩،١٠،١٢،١٣ ليس الذى يظهر فى التعبير عن المؤنثة، هو صيغة المخاطبة، وإنما صيغة الغائبة وهو يظهر أيضاً ٤ مرات، ولكنه هذه المرة فى مقابل ظهور صيغة المتكلم المذكر عشرين مرة، ومعلوم أنه يوجد فرق دلالى بين الشخص الثانى (المخاطب) والشخص الثالث (الغائب).

هذه المقابلة الصياغية – الدلالية بين الذوات فى القصيدة، تسمح لنا بأن نرى جزءين مميزين داخل القصيدة، الجزء الأول يوجد فى الأبيات من ١–٤، وفى ذلك الجزء، يظهر الشخص الثانى المؤنث (المخاطبة) ثم الجزء الثانى، فى الأبيات ٤–١٣ حيث يظهر الشخص الثالث المؤنث (الغائبة). وسوف نلاحظ كذلك، أن الثقل الدلالى للشخص الأول المذكر (المتكلم) يتم التركيز عليه، فى الوقت نفسه الذى يتم فيه التخفيف الدلالى لوزن الذات المؤنثة فى القصيدة.

وأخيراً نقرر أنه، بين «اللازمة» و«البيت المكرر» من ناحية، وبين الجزء الأول، والجزء الثانى من القصيدة من ناحية أخرى، توجد نسبة التعبير نفسها عن المؤنثة بالقياس إلى المذكر.

٢٦– المجالات الدلالية للحب و«المواقف»:

نقصد بالمواقف هنا، مواقف التساؤل والشك والظن، وتلك المعانى تكاد ترد دائماً متعلقة بالحب. وذلك يقودنا إلى اللون التالى من التحليل.

فيما يتعلق بالمجالات الدلالية للمواقف، نود أن نحيل إلى الرموز التى اتفقنا عليها لمعانى القصيدة، ويكفى أن نلاحظ هنا، أن هذه المواقف لا تنطبق مباشرة على الحب إلا فى موضعين فقط، ففى البيت الثالث عشر، يتعلق «التساؤل»، بالمكابرة والتكتم، وفى

البيت السابع، يتعلق «التساؤل» بقضية تتصل بالنشاط الذهنى وهى المعرفة ونحن أمام هذا الموقف عاجزون عن أن نجد تفسيراً لما يبدو فى الظاهر أنه غير عادى.

أما فيما يتعلق ببقية التعبيرات عن «المواقف» فى المجالات الدلالية، فلسوف نعتبر ونحن نتناولها، بدءًا من الآن، بطريقة آلية، أننا نتناول ونحلل موضوع الحب ذاته.

وتبعًا لذلك، تتوزع الأبيات على النحو التالى: فى البيت الأول، يخضع الحب للتساؤل (ح. س) وفى البيتين ٤،٢ يبدو الحب ملتبساً غامضاً (ح. ح) ويخضع الحب ثانية للتساؤل فى البيت الثانى عشر (ح. س) ويجىء الحب مؤكداً فى البيت الثالث عشر (ح. ك) أما الأبيات ١١،٨،٥، فيجىء فيها الحب منفيًا (ح. ف).

إذا نحن طابقنا الآن بين هاتين الشبكتين اللتين حصلنا عليهما من خلال التحليل الدلالى فإننا سنرى التقسيم التالى للقصيدة : المجموعة الأولى (الأبيات ١-٤)، والتى أشرنا إليها من قبل (انظر فقرة ٢٥)، تنقسم إلى قسمين، البيت الأول من ناحية، والأبيات ٢-٤ من ناحية أخرى. والمجموعة الأخيرة (٦-١٣) سوف نجد فيها، تبعًا لتقسيم «الثنائيات»، ثنائيتين هما : ٦،٧،٩،١٠، وبقى البيتان الأخيران، أما البيت ١٢ فهو يتجاوب مع البيت ١٣ فيبقى وحيداً من نوعه. أما فيما يتصل بالبيت المكرر (٥،٨،١١) والذى رأينا موقعه من الأبيات تبعًا للنظام الذى تحدثنا عنه، فنستطيع أن نعيد مناقشة وضعه فى ذلك الإطار، ونحن إذ نفعل ذلك، يمكننا أن نركز على التدرج والنمو المعنوى فى القصيدة، الذى مازال حتى الآن استشفافًا وحدساً.

فالبيت الافتتاحى يطرح سؤال الحب، والأبيات ٢-٤ لم ترفع الغموض الذى يغلف الحب، والبيت الخامس، يمثل القطب السلبى للغموض، حيث الحب منفى ومنكّر، ومن ثم فالبيتان ٦،٧ توقفا عن الحديث فى الحب، ويأتى البيت الثامن، فيستطيع - وهذا منطقى تماماً - أن ينفى الحب، أما البيت التاسع فهو شاهد على رجفة تعترى الموقف بعد هذا الإنكار الطويل الذى استغرق أربعة أبيات، ويعود الغموض مرة ثانية للظهور، لكن النفى الذى سيعقب الموقف، سوف يكون أقل قوة، ومن ثم فلقد جاء النفى فى

البيت الحادى عشر ملطفًا ليسمح للتساؤل الذى سوف يعقبه، ويأتى البيت الثانى عشر، وهو كالبيت الأول يتساءل عن الحب، ويعد هذا البيت صدى للبيت الأول، وتلخيصًا يجيب على السؤال المطروح فيه، ثم يأتى البيت الأخير ملخصًا ومؤكدًا للحب، ومن المنطقى إذن، ألا يعود البيت «المكرر» هنا، لكى لا يناقض ما انتهى إليه البيت الأخير.

الواقع أن ما نسميه هنا بيتًا «مكررًا» ليس على وجه الدقة بيتًا واحدًا، إنما هو تكرار يخدم تطور ونمو القصيدة، وحوار جزئيات الحب داخلها.

٢٧- خلاصة التحليل الدلالى:

يبرز ذلك التحليل، التقسيم الشكلى المحدد للقصيدة، والذى يحل محل التقسيم المستشف على النحو التالى:

البيت رقم ١: تمهيد، الأبيات ٢-٥ القسم الأول، الأبيات ٦-١١ القسم الثانى (مع تقسيم داخلى إلى جزءين، الأبيات ٦-٨ والأبيات ٩-١١)، البيتان ١٢-١٣ : خلاصة.

بقى أن نؤكد، أنه إذا كان عرضنا للقصيدة، تبعًا للمجالين الدلاليين، قد سمح لنا بذلك التقسيم، فإن ذلك العرض لم يجد تفسيرًا لعدة أمور، من هذه الأمور ما سبق أن أشرنا إليه من أنه عنصر بنائى، غير متطابق مع العناصر البنائية الأخرى، وهو التركيز على أهمية الشخص الأول «المتكلم» المذكر، خلال كل القصيدة، وتزايد هذه الأهمية دائمًا، والأمر الثانى المفتقد للاتساق البنائى مع العناصر الأخرى، هو ما جاء فى الشطر الأخير، فى البيت السابع وفى البيت الأخير من ورود «التساؤل» متعلقًا بأمور غير الحب، كالمعرفة والمكابرة.

ثالثًا - التراكيب :

٢٨- من الناحية الصوتية: أمام تجمع بعض الظواهر البنائية الخالصة، والتى عالجناها فى المستوى الصوتى، لا نستطيع إلا أن نعترف بأن شكل القصيدة يشتمل على قصد ما، وذوق ما.

٢٩- تقسيم القصيدة إلى قسمين يشوب حدودهما نوع من الضباب بين الأبيات ٤-٦ .

٣٠- التلاحم بين مجموعة الأبيات ٣،٢،١ تام، وقد قوى منه مجىء قوافيها جميعًا فواعل على وتيرة واحدة، ومع ذلك فإنه يبدو أن تلاحم هذه المجموعة يود أن يمتد حتى البيت الخامس، إذا أخذنا الأمر من وجهة نظر تردد المقاطع المغلقة، لكن معيارًا آخر، طول الأبيات بالقياس إلى عدد المقاطع، يبعد عن هذه المجموعة البيتين الرابع والخامس (انظر فقرة٧).

٣١- التلاحم فى الأبيات ٦-١٢، أقل دلائل منه فى الأبيات ١-٣ مثلاً، بل إنه يوجد هنا لون من التضاد بالقياس إلى المجموعة الأولى، فيما يخص قضية التلاحم، فذلك هو الجزء الذى يبدو فيه تنوع القافية من الناحية النحوية، لكن هذه الخاصية مع ذلك لها دلالة فى هذا الجزء من القصيدة حيث يبدو أكثر حيادًا، وأكثر انغلاقًا من وجهة نظر نغمات الصوائت (انظر فقرة ١٢،١١) وحيث توجد أبيات أكثر طولاً من حيث عدد المقاطع (فقرة ٧).

ومما يجزئ التلاحم فى هذه الأبيات ظاهرة تجمع وتبلور أبيات، ذات ظواهر متشابهة فى داخل هذه المجموعة، فهناك مقطعان ثلاثيان هما الأبيات ٦،٧،٨،٩،١٠،١١، ولهذين المقطعين ظواهر وخواص لا يلتقى معهما فيها البيتان ١٢،١٣ (انظر فقرة٦) كذلك فإن الاشتراك فى عدد المقاطع هو الخاصية التى تلتقى فيها داخل هذه المجموعة، الأبيات ٤-٦ و٨-٩ و١١-١٢ (فقرة ٧).

يشكل التقابل بين الصوائت المفتوحة والمغلقة (فقرة١) انفصالاً بين البيتين الثامن والتاسع، أما البيتان السادس والسابع فقد جمعتهما خاصية تفردا بها عن سائر أبيات القصيدة (فقرة ١٦).

وأخيراً فإن البحث عن خريطة تركيبية للعمل، يسمح لنا بأن نؤكد على الخريطة البسيطة للصوتيات، والتى تظهر التبلور والتجمع فى ظاهرة مشتركة بالنسبة للأبيات ٦-٧ و٩-١٠ و١٢-١٣ .

وعلينا فى النهاية أن نذكِّر بعدد المرات التى قدمنا فيها إشارات خاصة للأبيات ٥،٨،١١،(انظر الفقرات ٦،٧،٨،١٠،١٩،٢٣):

٣٢- إن البحث عن العناصر البنائية، جعلنا ننحى جانباً بعض الأبيات المتجاورة، ونجمع أخرى متباعدة ولكن بينها تشابه فى ظاهرة ما، فالتقاء النبرين العروضى والصوتى، وتماثل نسبة عدد المقاطع الطويلة قد قرَّب بين البيتين ٣،١٢ اللذين يشكلان معًا تعارضاً مع البيت العاشر من هذه الزاوية (انظر فقرة ١٣،١٤). ومن ناحية النبر كذلك يشكل البيتان ١،٣ نظاماً خاصًا (فقرة ١٥) وهى ملاحظة ينبغى أن تضاف إلى الملاحظة التى سبق إيرادها فى الفقرة السادسة، ولنتذكر أن للبيت السادس نظامه الخاص (فقرة ٨) ولا يفوتنا فى النهاية أن نؤكد أن المقطع «حب» يحتل نتوءًا خاصًا دقيقًا (فقرة ١٦).

٣٣- والخلاصة فيما يتصل بهذه النقطة الصوتية وحدها، أننا نرى أنها ترسم ملامح محددة لاتجاهات عامة.

وإذا كانت هذه الاتجاهات قد عززتها وأكدتها مظاهر أخرى تنتمى إلى المجال الدلالى، فإنها تسمح لنا مع ذلك بالقول بأن كثيراً من الحقائق «الصوتية» قد شكلت تعبيرات معينة، وأسهمت فى إعطاء مذاق معين، ولنلاحظ فقط ونحن بهذا المستوى

التحليلى، أننا لا نستطيع أن نقول على وجه التحديد، إلى أى لون من ألوان الظواهر «الصوتية والدلالية» ينتمى الأثر الحاسم فى إعطاء ذلك المذاق، ولعلنا نفهم الآن سر تخوفنا، ونحن نتحدث عن قضية «المعنى».

من وجهة النظر النحوية – الدلالية:

٢٤- لقد أشرنا من قبل إلى الظواهر النحوية، وأفردنا فقرة للحديث عن خصائص الأبيات ١-٤ من هذه الزاوية (فقرة ١٨) وفقرة خاصة للأبيات ١-٣ (فقرة ١٧) من وجهة نظر ما، وللبيت الأول من وجهة نظر أخرى (فقرة ١٩) ورصدنا كذلك مجموعة الأبيات ٥-١٣ من وجهة نظر نحوية (فقرة ٢٠) مفردين مكانا خاصًا للبيت المكرر ، ١١،٨ من ناحية، وللبيت الثالث عشر من ناحية ثانية .

وقد سمح لنا معيار آخر بأن نلاحظ خاصية يشترك فيها البيتان ١٠،٩ (فقرة ٢١) وخاصية يشترك فيها البيتان ١٣،١٢ فقرة (٢٢) وعولج كذلك من هذه الزاوية البيت العاشر (فقرة ٢٠).

٢٥- عززت المباحث الدلالية فى مستوى آخر من التحليل عملية التجزىء والمقارنة، لكن مع ارتكاز قوى على المعنى هذه المرة، والخصائص التى برزت حتى الآن، تؤكد الوسائل اللغوية التى يشيع استخدامها فى القصيدة، ولنقرر هنا ذلك التطابق والانسجام بين عناصر البناء الشكلية والصوتية، والنحوية وعناصره البنائية الدلالية. واضعين فى الاعتبار ثراء العناصر الشكلية القابلة للاستخدام الشعرى .

من وجهة النظر التركيبية التعبيرية:

٣٦- نستطيع مع المعطيات الموضوعية التى تكونت لنا حتى الآن. أن نجد تفسيراً للقصيدة بعامة، ولأبياتها كل على حدة، فنستطيع مثلاً أن نستعيد البيت السادس، وهو

ذو أهمية خاصة، وأن نرى كيف أن غياب التعبير عن الحب، والثراء الإيحائى للصورتين اللتين وردتا فيه، يتمشى هذا كله مع الثراء الواضح لانتقاء الوسائل التعبيرية فيه. ونستطيع كذلك أن نطرح تصوراً كليًا لموضوع «الحب» فى القصيدة ونرى أن هذا التصور، يمكن أن يدور ويفسر من خلال البناء الشكلى الصوتى والمقطعى للمقطع «حب» بكسر الحاء وضمها بالإضافة والتعاون مع ظواهر أخرى.

ولكننا ونحن نحاول أن نطرح تفسيراً كليًا، لا نجد تفسيراً واضحًا لكل أجزاء القصيدة فهنالك مواقف تستعصى على تحليلنا، ولا نجد لها تعليلاً ، فكلمة «مكابرة» مثلا، لا يرد من مادتها إلا فعل واحد فى البيت الثالث عشر، وهو ورود لا يكفى فى ذاته لجعلها تحتل مجالاً دلاليًا مستقلاً، ومع ذلك فإنها تعطى هنا من الأهمية، ما يصل بها إلى حد جعلها عنوانًا للقصيدة، ولقد حاولنا كثيراً أن نرجع عدم إدراكنا للسر، إلى قصور أدواتنا فى التحليل، ولكننا بعد طول المحاولة، رأينا أن الذى ينبغى أن يحل محلها فى أخذ الأهمية المحورية فى القصيدة، هو مجموعة من الظواهر الصوتية البارزة التى نحسب أنها تجسد فكرة التناسق فى القصيدة، وعلى نحو خاص البيتان ١٢،٣ ، اللذان يمثلان معًا ظاهرة (هى ظاهرة الكتمان) وهى تقابل ظاهرة أخرى فى البيت العاشر (هى ظاهرة الشدو والتكلم) (وانظر بالإضافة إلى ذلك فقرة ١٤،١٣) ونعتقد أن هذه الظواهر ومقابلاتها تمثل التناسق لكل القصيدة.

ذلك أن الضيق الذى يعانى منه المحب فى اليبت الثانى عشر، كان من الممكن تلافيه، لو أنه تحدث إلى محبوبته فى البيت الثالث، وتخلص من وطأة السر التى تسبب له ذلك الضيق، لكنه من خلال المكابرة فى البيت الثالث (وهو يرتبط بروابط شديدة مع البيت ١٢ ، انظر فقرة ٣١) يرفض البوح والتكلم.

الموضوع الذى تتحرك تياراته إذن داخل القصيدة، دون أن يظهر على سطح كلماتها، هو ما يمكن أن نسيمه «الاتصال عبر الكلمات» أو بعبارة مختصرة «التكلم» ففى البيت الثالث، تفد هذه القضية مع لون من الغموض ثلاث مرات، من خلال كلمات «الجواب» و«النداء» و«الفم» ويمكن أن يكون مثاراً كذلك فى البيت الرابع، من خلال

غموض الفعل «يلثم». ذلك الفعل الذى مع أنه يعنى التقبيل، فإنه يمكن أن يثير معنى إغلاق الفم من خلال «لثام» مثلاً، ومن ثم يثير قضية المنع من الكلام، أما البيت العاشر الذى تبدو فيه الظاهرة المقابلة «البوح» فإنه يحتوى على الفعل «يشدو» الذى قد يكون فى مقابل الصمت وعدم التكلم ولكنه كذلك يمكن أن يحمل معنى يشدو بالشعر. وهو بهذا المعنى يمثل جزءاً من موضوع أزمة التكلم.

وهذه الأبيات هى أكثر أبيات القصيدة ذبذبة وتحريكا للعواطف، فالشاعر الذى قال هذه القصيدة، وبثها وضمنها حديثه عن محبوبته، لا يستطيع أن يتفتح لهذه المحبوبة، دون الاحتفاظ بالسر، ذلك السر الذى سوف يصير هو نفسه جزءاً من اللعبة.

ويتصل بهذا الموضوع. ذلك الموضوع الآخر الذى يثيره كلمة «تكتم» والتى تعود إلى الإطار نفسه، الذى تدور فيه الكلمة التى يمكن أن يكتشف منها موقف الكتمان فى البيت الرابع وهى كلمة يلثم، ونحن نتساءل من ناحية أخرى، هل يمكن القول بأن القافية ليست هى المسئولة عن اختيار كلمة «تكتم» بدلاً من «تسكت» هنا؟

قد يسمح لنا هذا العرض للقصيدة من هذه الزاوية، أن نجد الإجابة عن سؤالين كانت الظواهر الصوتية قد أثارتهما: قد نفهم ما كان بين البيتين الأول والثالث من ترابط شديد (فقرة ٣٠) على حين أن البيت الرابع يبدو كما لو كان مضافاً إلى الأبيات السابقة عليه. ونقول إن ذلك الانطباع الذى ولدته الملاحظة الصوتية، والتقى مع انطباع مماثل صادر عن التحليل الدلالى، يؤدى إلى القول، بأن هذا التساؤل لم يكن ليفهم إلا فى مستوى تال من التحليل والتفسير.

والسؤال الثانى الذى كانت قد أثارته الظواهر الصوتية، وهو أننا لم نفهم جيداً، على الأقل من حب يحب كل طرف فيه الآخر، التركيز والثقل الدلالى للشخص الأول المذكر (المتكلم) وهو ثقل كان ينمو فى الوقت الذى يتضاءل فيه ثقل الشخص المؤنث فى القصيدة لكن هذا الموقف، يمكن أن يفهم لو أحلناه إلى مستوى تال من التحليل، فالمحب مع حبه الكامل لهذه المرأة، مشغول بغروره الشخصى، الذى يمنعه من أن يحادثها فى الحب، وذلك الغرور ذاته، هو مولِّد الصراع الذى نتجت عنه المعاناة.

هذه الفروض التى نطرحها، فى تفسير وقراءة النص، والتى ندعو غيرنا من الباحثين إلى إعادة النظر فيها وتمحيصها، ترتكز على منهج شعرى، نحاول أن نبرزه من خلال الدراسات اللغوية، بهدف معرفة الظواهر التى تنتمى إلى التناسق العادى المنطقى المباشر للغة (فى المستوى التركيبى التعبيرى) وتلك التى تنتمى إلى التناسق النسبى الخاص (فى المستوى التالى)، ولسوف نذكّر مع هذا بالتحفظ الذى أوردناه سابقًا فيما يخص مفهوم «المعنى» (فقرة ٣٣).

ومن خلال ذلك التحديد العام للمفهوم، نستطيع أن نقول، إن كل الظواهر الشكلية التى ناقشناها، سواء كانت صوتية أو نحوية، تجسد بوضوح ذلك القانون الذى عبر عنه «رومان جاكوبسون» حين قال: «إن الأداء الشعرى يعتمد بالدرجة الأولى، على ذلك التوازن، الذى ينبغى أن يحدثه بين مستوى الانتقاء ومستوى التنسيق».

وبعبارة أخرى، فإنه إذا كان المنهج الشعرى، فى نموذجيته، يطرح علينا «تجميعًا للأفكار» لا من خلال علاقاتها الدلالية فقط، كما هو الحال فى النظام العادى للغة، ولكن أيضًا من خلال التنسيق. بين وسائل الدلالة المعبرة عنها (بالطبع دون أن يكون ذلك على حساب المعنى) فإن هذه القصيدة تبدو من هذه الزاوية، نسيجًا يؤكد هذه الحقائق.

الظاهرة التى لا تحمل فى ذاتها معنى، فى اللغة العادية، قد تحمل هنا معنى مشعًا، وتلك التى تحمل فى العادة معنى، قد تميل هنا إلى أن تصبح شيئًا فشيئًا غامضة، حتى إلى إمكانية حمل عدة معان معًا، وهذا فى نهاية الأمر، ما يمكن أن تقودنا إليه مناقشة لشكل البث الأدبى فى حد ذاته.

الخلاصة:

لقد توصل جورج مونان، وهو على حق فى ذلك بالتأكيد، إلى أن توضيح وشرح القيم البنائية لعمل أدبى، لا يعنى أبداً توضيح قيمة ذلك العمل. ومع ذلك، فنحن نظن

أننا ذهبنا قليلاً إلى أبعد من مجرد عرض منهج القصيدة البنائى، من خلال طرحنا – القائم على القاعدة البنائية والملتزم بأكبر قدر ممكن من الموضوعية – لعدة تفسيرات متتالية للقصيدة بأكملها.

ويمكن للمرء أن يتساءل : لماذا أوقفنا التحليل عند هذه المرحلة ؟ ذلك لأنه من المؤكد أننا لم نستنفد كل إمكانيات ثراء النص، فى إطار الحدود التى رسمناها لخطواتنا، وبدهى أنه يمكن مرة أخرى، توسيع ومتابعة الإطار، ونحن فى الحقيقة قد أشرنا مراراً إلى أن اكتشاف عنصر بنائى يقودنا إلى اكتشاف عنصر بنائى آخر، وأن عناصر مستوى تحليلى، تؤكد أو تعدل عناصر مستوى تحليلى آخر، وإذن فقد كان من الممكن ألا نتوقف.

ومع ذلك فقد توقفنا، لأننا نعتقد أننا استطعنا أن نثير التساؤل على كل مستويات التحليل الواحد بعد الآخر، حتى ولو كان ذلك بطريقة موغلة فى التجريبية، وأننا استطعنا كذلك أن نطرح عدة تفسيرات للقصيدة فى مجملها. وتلك التفسيرات ينبغى أن تظل موضع مراجعة ونظر من زواياها المتعددة.

ونحن إذ نفعل هذا، فإننا نعتقد أننا نظهر بذلك ثراء النص فى منهجه الشعرى، والثراء الشعرى ذاته الذى تدع جوانبه دائمًا – كما تدع جوانب العمل الموسيقى – الباب مفتوحًا، من خلال تفسير يطرح، لتفسيرات كثيرة أخرى واردة.

هوامش الباب الأول

(١) انظر: لامية العرب للشنفرى، د. عبد الحليم حفنى، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٧٧ ص٨٤ وما بعدها.

(٢) انظر المقابلة التى عقدها الدكتور محمد إبراهيم حور، فى نهاية تحقيقه لكتاب "أعجب العجب فى شرح لامية العرب" للزمخشرى، سعد الدين، دمشق ص١٤١ وما بعدها.

(٣) بروكلمان: تاريخ الأدب العربى جـ١ ص١٠٦، ١٠٧.

(٤) الأغانى: ٣١/١٨٥.

(٥) محمد بن سلام – طبقات فحول الشعراء، السفر الأول ص١٥٢ تحقيق محمود شاكر.

(٦) حول بعض جوانب استلهام شخصية عنترة فى الأدب الحديث، انظر دراستنا «تقابلات التناسخ والتماسخ فى قراءة التراث» مجلة إبداع، مارس سنة ١٩٩٦.

(٧) تجلل بالشىء: تغطى به، وتجلل الشىء: غطاه، واعتاد الشىء وعكف عليه: لازمه.

(٨) د. النويهى: الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه جـ١ ص١٢١.

(٩) انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبى بكر الأنبارى، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون ص٢٩٣ وما بعدها، دار المعارف، الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٠.

(١٠) قال الأصمعى: يقال: ردم ثوبك أى رقعه، ويقال: ثوب مردم أى مرقع، يقول: هل ترك الشعراء شيئًا يرقع؟

(١١) أزمع الفراق: عزم عليه، الركاب: الإبل: زم الركاب: جعل بها زمامًا.

(١٢) راع: أفزع، حب الخمخم: آخر ما يبس من النبت.

(١٣) الحلوبة: الإبل التى أطاقت أن يحمل عليها، الخوافى: ريش مؤخر الجناح، الأسحم: الأسود.

(١٤) عباس حسن – النحو الوافى جـ٤ ص٤٢٢ – دار المعارف – الطبعة السابعة سنة ١٩٨٦.

(١٥) يختلف هذا التأويل عما فسر به القدماء الأبيات، ويمكن رؤية نموذج لتفسيرهم، عند الأنبارى، المرجع السابق، ص٣٠٣ وما بعدها.

(١٦) تستبيك: تذهب بعقلك، بذى غروب: أى بثغر ذى غروب، وغروب الأسنان حدها، واضح: أبيض والصورة كناية عن الابتسامة.

(١٧) الفارة: وعاء المسك، القسيمة: المرأة الحسنة الوجه، والعوارض.. الأسنان الضواحك.

(١٨) الروضة: مكان يجتمع إليه الماء فيكثر نبته، أنف: بكر لم ترع: غيث قليل الدمن: مطر خفيف: ليس بمعلم، غير معروفة ولا مطروقة.

(١٩) بِكْر ثَرَّة المطر القوية، قرارة كالدرهم: بقعة ماء لامعة مستديرة.

(٢٠) السح والسكاب: الصب، لم يتصرم: لم ينقطع.

(٢١) بارح: زائل، التغريد: التطريب، المترنم: المغنى قليلا لا يرفع صوته.

(٢٢) هرع: سريع الصوت، الأجذم: المقطوع اليد.

(٢٣) طبقات الشعراء - طبعة لندن سنة ١٩٠٢ ص١٣٠.

(٢٤) المعجم الوسيط: جـ١ ص٣٢، معجم اللغة العربية - الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٥.

(٢٥) انظر: الفيزوزبادى القاموس المحيط جـ١ ص٥٠، طبعة الحلبى سنة ١٩٥٢.

(٢٦) شرح القصائد السبع الطوال، ص٢٩٤.

(٢٧) الأدهم: الأسود، سراة الفرس: أعلاه.

(٢٨) الحشية: الفراش، عبل الشوى: غليظ القوائم والعظام، النهد: الضخم، المراكل: ما يركل به من رجل أو قدم، المحزم: موضع الحزام.

(٢٩) شدنية: ناقة يمنية محروم الشراب، لا لبن فيها، مصرم: عقيم.

(٣٠) خطارة: تخطر بذيلها وتحركه. غب السرى: بعد قطع رحلة الليل، كناية عن عدم تعبها رغم كثرة السير، زيافة: مسرعة. تطس الآكام: تضرب الروابى. ميثم: شديد الوطء.

(٣١) أقص: أكسر. قريب بين المنسمين، صفة لذكر النعام الذى تتقارب أظافر خفه. مصلم: مقطوع الأذن.

(٣٢) حزق: جماعة النياق. أعجم طمطم: راعى الإبل العبد الأعجمى.

(٣٣) الحدج: هودج النساء، مخيم: ضربت عليه خيمة.

(٣٤) صعل: صغير الرأس، ذى العشيرة: اسم موضع.

(٣٥) تنأى: تبعد، الدَّف الوحشى: الجانب الأيمن، المؤوم: ذو الرأس القبيح.

(٣٦) جنيب: بجانبها، عطفت: التفتت.

(٣٧) الرداع: اسم موضع، قصب أجش: قصب يتكسر.

(٣٨) الرُّب: الطلاء، الكحيل: القطران، معقد: مغلى، حش: أوقد.

(٣٩) ينباع: ينبع، الذفرى: ما خلف الأذن، الجسرة: الطويلة، زيافة: سريعة متبخترة، الفنيق المكدم: الفحل الغليظ.

(٤٠) الآرام: جمع رئم، الظباء الخالصة البياض، الشجن: الهم والحزن.

(٤١) المعالم: ما يستدل به، الدرس: العفاء، أوهى: ضعف، بان: ابتعد وغاب.

(٤٢) السالفة: صفحة العنق، ومهوى القرط، الأغيد: الذى يتثنى عنقه دلالاً.

(٤٣) يشجى: يحزن، النوى: البعد، يروع: يخيف.

(٤٤) السلو: النسيان.

(٤٥) الملاوة: البرهة، النقا: قطعة الرمل تنقاد فى احدوداب، المتأود: المتثنى.

(٤٦) متسربل: لابس عدة الحرب، السيف غير مسربل: مسلول

(٤٧) المجن الترس، فصل أبيض مفصل: حد سيف قاطع.

(٤٨) سيف ذكر: حديدى قوى، الوغى: الحرب، الصيقل: شحاذ السيوف.

(٤٩) مشعلة: كتيبة منهزمة، وزعت: فرقت، رعالها: جموعها، مقلص: فرس طويل القوائم نهد مرتفع، هيكل: ضخم.

(٥٠) المعذر: مكان اللجام، لاحق أقرابه: ضامر الخاصرة، فأس المسحل: حديدة اللجام.

(٥١) القطاة: عجز الفرس، محفل: موضع كثير المياه.

(٥٢) الهادى: العنق، جذع أذل: جذع شجرة قطعت أغصانه.

(٥٣) مخرج روحه: موضع تنفسه أو منخاره، السرب: السرداب مولج: مدخل.

(٥٤) النسور: اللحم فى باطن الحافر، صم: صلب، الجندل: الصخر.

(٥٥) عسيب: ذيل، سبيب: خصلة الشعر، السابغ الضافى.

(٥٦) نهنهته: زجرته، النكل: اللجام.

(٥٧) الهياج: المعارك، الأجدل: الصقر.

(٥٨) الغيث: المطر.

(٥٩) الفدا: إطلاق سراح الأسير.

(٦٠) الذوائب: خصلات الشعر.

(٦١) الرزايا: المصائب.

(٦٢) المنايا: الموت.

(٦٣) الزير: القوام والتعبير كناية عن الفقر.

(٦٤) أوقى من الوقاية وهى طلب الحفظ بالدعاء إلى الله.

(٦٥) أحمد. ع حجازى. أسئلة الشعر، مقال بجريدة الأهرام: ١٩٨٨/١٢/٧م.

(٦٦) د. محمد مندور. الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الأولى، ص٧٦.

(٦٧) د. حمدى السكوت. أعلام الأدب المعاصر فى مصر، سلسلة بيوجرافية نقدية ببلوجرافية - عباس محمود العقاد - المجلد الأول ص٧٩ مركز الكتاب المصرى. ط أولى. ١٩٨٣م.

(٦٨) د. زكى نجيب محمود: مع الشعراء ص٢٢، بيروت سنة ١٩٧٨م.

(٦٩) د. محمد مندور: المرجع السابق ص٨١.

(٧٠) Voir: Rolland de Renevill, L Exprience Potique p.9, paris, 1959.

(٧١) Ibid, p.10.

(٧٢) S. Leun: Litterature generales PP.29 et Suivantes, paris 1968.

لمزيد من التفاصيل حول تأثير روح العلم على الأدب انظر: د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن - ص٥٣ وما بعدها، الطبعة الثالثة، دار النهضة مصر، وانظر كذلك:

كتابنا: الأدب المقارن - النظرية والتطبيق - الطبعة الثانية - دار الثقافة العربية، القاهرة سنة ١٩٩٢.

(٧٣). حمدى السكوت.. المرجع السابق، ص٤١، ١٧٧.

(٧٤) انظر: د. عبد اللطيف عبد الحليم، شعراء ما بعد الديوان الجزء الثانى ص١٨ وما بعدها، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٩م.

(٧٥) انظر: عباس محمود العقاد: الديوان فى النقد والأدب ص٥٣٤ (المجموعة الكاملة - المجلد الرابع العشرون) دار الكتاب اللبنانى سنة ١٩٨٣م.

(٧٦) العقاد: ساعات بين الكتب، مقال الشعر فى مصر، ص١١٤، بيروت، سنة ١٩٦٨.

(٧٧) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص١٦، كتاب الهلال، يناير ١٩٧٢م.

(٧٨) انظر: د. محمود الربيعى، فى نقد الشعر، ص٧٣ الطبعة الأولى مكتبة الشباب، القاهرة، سنة ١٩٧٠.

(٧٩) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص٦٤.

(٨٠) بلغت قصائد التقدير والتأبين فى «بعد الأعاصير» وحده تسع عشرة قصيدة، وأشار العقاد فى مقدمة الديوان إلى أن «الشاعر العصرى يعاب على مديحه إن كان يثنى على الممدوح بما ليس فيه.. لكنه إذا أحس الإعجاب برجل عظيم فصدق فى الإعراب عن الإحساس بعظمته فهو أحد المجددين».. انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص١٩٤، الهيئة العامة المصرية للكتاب، سنة ١٩٧٣.

(٨١) انظر حول تطور الغزل واتجاهاته وفنونه المختلفة: د. سعد دعبيس: الغزل فى الشعر العربى الحديث فى مصر. دار النهضة العربية - القاهرة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٩.

(٨٢) العقاد: مقدمة ديوان أعاصير مغرب (طبعت فى خمسة دواوين للعقاد) ص٩١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣.

(٨٣) انظر خمسة دواودين للعقاد، ص٤٤، ٥١، ٥٦.

(٨٤) انظر، غرام الأدباء، لعباس خضر، وانظر كذلك الغزل فى الشعر العربى الحديث للدكتور سعد دعبيس، وفيه إشارات كذلك إلى مقالات لأنيس منصور فى أخبار اليوم حول هذا الجانب.

(٨٥) Jean Cohen: Le Haut Langage. theore de la Poeticite P.13, paris 1979.

وقد صدرت ترجمتنا للكتاب بعنوان: «اللغة العليا النظرية الشعرية» عن المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٦.

(٨٦) انظر كتاب: «بناء لغة الشعر» تأليف؛ جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، الباب السابع، الوظيفة الشعرية ص٢٢٥ وما بعدها، الطبعة الثالثة - دار المعارف - القاهرة، ١٩٩٣.

(٨٧) ديوان العقاد، ص٣٠٩.

(٨٨) د. حمدى السكوت، المرجع السابق، ص٧٥، ٧٦.

(٨٩) عمر الدسوقى: فى الأدب الحديث، الجزء الثانى ص٢٥٢، الطبعة السابعة، دار الفكر العربى - القاهرة (دون تاريخ).

(٩٠) د. شوقى ضيف: الأدب العربى فى مصر، ص١٤، الطبعة السادسة، دار المعارف، ١٩٧٦، القاهرة.

(٩١) انظر: مقدمة العقاد لكتاب الغربال لنعيمة، القاهرة، سنة ١٩٢٣.

(٩٢) انظر: المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد، المجلد الرابع والعشرون، ص٢٦٥ وما بعدها - دار الكتاب اللبنائى، سنة ١٩٨٣.

(٩٣) المرجع السابق ص٢٦٨.

(٩٤) انظر. د. عبد اللطيف عبد الحليم، شعراء ما بعد الديوان، جـ٢ ص٢٦ وما بعدها.

(٩٥) مقدمة ديوان على شوقى، نقلاً عن شعراء ما بعد الديوان، جـ٢ ص٢٥.

(٩٦) أعاصير مغرب (٥ دواوين للعقاد) ص١٢.

(٩٧) يمكن أن نجد فى قصائد الطفولة عند العقاد هذين اللونين اللذين أشرنا إليهما، السهولة الفنية الشاعرية ومن أوضح نماذجها قصيدة «غيرة طفلة» فى ديوان يقظة الصباح ص٥٣ والسهولة المباشرة غير المختمرة، ومن نماذجها قصيدة «البيلا» أى البيرة بنطق الأطفال فى ديوان «هدية الكروان» ص٧٥.

(٩٨) انظر: د. حمدى السكوت، المرجع السابق ص٨٠.

(٩٩) ديوان العقاد ص١٩٨.

(١٠٠) حول بعض القيم الأخرى للتعبير بالمثنى فى الشعر، انظر كتابنا: فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة «مبحث» القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتماء، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨.

(١٠١) ديوان العقاد، ص٣١٥.

(١٠٢) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص٥٩.

(١٠٣) د. حمدى السكوت، المرجع السابق، ص٨٧.

(١٠٤) ديوان العقاد، ص٤٧ .

(١٠٥) المرجع السابع، ص١٦٨.

(١٠٦) المرجع السابق، ص٤٢.

(١٠٧) لمزيد من التفصيل حول «الضمائر» ودورها فى بناء الأسلوب انظر كتابنا «دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة» ص٩٨ وما بعدها مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٤.

(١٠٨) حول معنى «أنا» فى الشعر ودلالاتها: انظر بناء لغة الشعر، ص١٨٢، ما بعدها.

(١٠٩) ديوان العقاد ص١٦١.

(١١٠) خمسة دواوين للعقاد، ص٣٥٤.

(١١١) ديوان العقاد ص٣١١.

(١١٢) ديوان العقاد ص٢٩٩.

(١١٣) ديوان العقاد ص٣٢١.

(١١٤) انظر: د. محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، ص٤٩ دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٧.

(١١٥) انظر: صلاح عبد الصبور: ديوان «الناس فى بلادى» ص١٠٠ بيروت، سنة ١٩٥٧.

(١١٦) عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب (المجموعة الكاملة) المجلد الرابع والعشرون، ص٣٠٥، دار الكتاب اللبنانى، سنة ١٩٨٣.

(١١٧) انظر فى تفصيل هذه القضية، د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر، من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ص١٥٣، الطبعة الخامسة، دار المعارف، سنة ١٩٨٧.

(١١٨) ديوان العقاد، ص٣٣٦.

(١١٩) ديوان العقاد، ص١٤٩.

(١٢٠) ديوان أشباح الأصيل، ص٢٧٣.

(١٢١) قصيدة أنا شاعر الوادى ، ديوان هكذا أغنى ، دار المعارف ١٩٧٧م ، ص ١٦٤ .

(١٢٢) ديوان « قاب قوسين » ، الطبعة الأولى سنة ١٩٦٥م ، ص ٣٤ .

(١٢٣) انظر : النقد الأدبى الحديث ، غنيمى هلال ، طبعة ثالثة ، ص ٥٠٩ .

(١٢٤) « قاب قوسين » ، ص ٩٨ ، ٩٩ ، وانظر كذلك قصيدة « صحراء العجائب » فى الديوان نفسه وهى قائمة على فكرة « الفراسة » مجال للتجربة الشعرية .

(١٢٥) ديوان « لابد » ص ٧٦ .

(١٢٦) السابق ص ١٥٥ .

(١٢٧) La Poesie par 1. Lpubennt. P 33. Gallimand.

(١٢٨) « قاب قوسين » ، ص ١٥٢ .

(١٢٩) Roland Barhes Essais Critiquse. Editions Seuill 1981. 238.

(١٣٠) انظر : قصيدة « سفن أقلعت » ، ديوان صلاة ورفض ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧٠م .

(١٣١) A. Breon Premier Manifeste du Surealisme. Coll Idees. Paris 1963.

(١٣٢) حول هذه القضية انظر كتاب : Jean cohen. Le haut Langage ، وترجمتنا العربية له : « اللغة العليا ، النظرية الشعرية » المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة ١٩٩٦م .

(١٣٣) أحمد هيكل : دراسات أدبية ، دار المعارف سنة ١٩٨٠م، دراسة بعنوان : محمود حسن إسماعيل ، وسمات شعره حتى « قاب قوسين » ، وكانت الدراسة قد نشرت من قبل فى شكل مقال بمجلة الشعر ، يونيو ١٩٦٥م .

(١٣٤) شفيع السيد : دراسة لابد ، دراسة ملحقة بالديوان ، طبعة المعارف ، ١٩٧٧م .

(١٣٥) على عشرى زايد : ديوان لابد « هكذا أغنى » ملحق بالديوان ، طبعة دار المعارف ، ١٩٧٧م .

(١٣٦) أحمد درويش ، الحوار الخلاق مع الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل، فصل فى كتاب النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة مكتبة النهضة ١٩٨٨م.

(١٣٧) ديوان قاب قوسين ص ١٥ .

(١٣٨) ديوان «لابد» ص ١٥٦ .

(١٣٩) la poesie. J. Lambert. ap. Cit. P. 17.

(١٤٠) الجاحظ : الحيوان جـ٢ ص ١٣١

(١٤١) Voir R. Jakobson. Essais du Languistique. generale. et. Huit questions de Poetiiqu.

(١٤٢) هكذا أغنى : قصيدة ضجة الروح، ص١٥ .

(١٤٣) المرجع السابق. ص ٢٣ .

(١٤٤) المرجع السابق، ص ٢٥ .

(١٤٥) المرجع السابق، ص ٤٣ .

(١٤٦) المرجع السابق، ص ٧٤ .

(١٤٧) ديوان صلاة ورفض ص ٥٣ .

(١٤٨) انظر «السلام الذى أعرف» قصيدة طويلة لمحمود حسن إسماعيل، مع ترجمتها إلى الإنجليزية بقلم الدكتور مهدى علام، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م.

(١٤٩) Voir. Poesie et Magie. Joubert. op. Cit p.

(١٥٠) Jakobson. op cit. P. 76.

(١٥١) Voir: Le degre zero de L'ecriture. R. Barthes. Paris. 1982 et voir. aussi. Granger. essai sur La Philosophie du style.

(١٥٢) من ديوان: «مرثية للعمر الجميل»، انظر: ديوان أحمد عبد المعطى حجازى، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢، ص ٥٢٥ وما بعدها.

(١٥٣) J.L.Jauqert. Le poesie paris 1977. p. 13.

(١٥٤) التزمنا فى تحديد وتوزيع الأبيات على الأسطر بالصورة التى وردت فى الديوان فى الطبعة المشار إليها، وهو توزيع يحرص الشاعر – كما يقول – على متابعته بنفسه قبل الطبع.

(١٥٥) من شعراء القرن التاسع عشر، والنص الوارد هنا مقتبس من كتاب «رومان جاكوبسون» «ثمانى قضايا شعرية».

R. Jakobson. huit questions Poetiques Paris 1977. P 31.

(١٥٦) حول دور الصفة فى اللغة الشعرية، انظر كتاب: بناء لغة الشعر تأليف جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش، القاهرة– مكتب الزهراء ١٩٨٥ (الطبعة الثالثة: دار المعارف ١٩٩٤). (الباب الرابع).

(١٥٧) J. P. sartte. Qu' est - ce que La Litterature.P.18.

(١٥٨) Roland Barthes le degre Zero de L'ecriture Ed. du seuil. Paris paul Paris 1972. pp 8 et Suivants.

(١٥٩) Georges Jean, La poesie. P. 146, Ed du seuil. paril 186.

(١٦٠) Rene Char. Elage du serpent. clte. G. Jean op. cit. p. 148.

(١٦١) انظر : ديوان أوراق الزيتون سنة ١٩٦٤ – ضمن «ديوان محمود درويش» ص٨ الطبعة الثانية عشرة دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ .

(١٦٢) من ديوان محاولة رقم ٧ ، سنة ١٩٧٣ ، المرجع السابق ص ٤٧٣

(١٦٣) انظر: بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة، أحمد درويش، ص ٢٦١ الطبعة الثالثة، دار المعارف القاهرة سنة ١٩٩٣ .

(١٦٤) Georges Mouin, Aves - Vous Lu Char? P. 143. paris. 1946

(١٦٥) ديوان محمود درويش ص ٦٥ .

(١٦٦) Tzvetan Todror: Qu'est - ce que Le stucturalisme? Poetique. P. 46. Ed seuil paris 1968.

(١٦٧) من ديوان حبيبتى تنهض من نومها – ديوان محمود درويش ص ٣١٤ .

(١٦٨) المرجع السابق ٦١٣ .

(١٦٩) السابق ص ٢١٣ .

(١٧٠) انظر مبحث ألف ليلة وليلة فى كتابنا : الأدب المقارن، النظرية والتطبيق - الطبعة الثانية دار الثقافة العربية - القاهرة سنة ١٩٩٣ .

(١٧١) ديوان محمود درويش ص ٢٠٧ .

(١٧٢) السابق : قصيدة «كتابة على ضوء بندقية » ص ٢٤٠ .

(١٧٣) السابق: ص ٥٨٥ .

(١٧٤) السابق : ص ٥٩٦ .

(١٧٥) انظر : عبد الرحمن صدقى، الشرق والإسلام فى أدب جوته - كتاب الهلال - القاهرة سنة ١٩٦٧ .

(١٧٦) انظر : بناء لغة الشعر، ص ١٩٧ .

(١٧٧) ديوان محمود درويش ص ٦٣٠ .

(١٧٨) مختارات شعرية لمحمود درويش، تقديم توفيق بكار ص ١٣٦ ، سلسلة عيون المعاصرة، بيروت سنة ١٩٨٥

(١٧٩) قصيدة الحوار الأخير فى باريس، انظر المرجع السابق ص ١٥٠ .

(١٨٠) المرجع السابق ص ٣٧ .

(١٨١) من قصيدة «عاشق من فلسطين» ص ٧٩ ، ديوان محمود درويش .

(١٨٢) من قصيدة «أغنية حب الصليب» ص ١٧٢، ديوان محمود درويش.

(١٨٣) من قصيدة حالات وفواصل، المرجع السابق ص ٦٤٥ .

(١٨٤) Jeanne Berins. PImagination-P.19. que - sais - je/ Paris 1975 .

(١٨٥) انظر ترجمتنا للكتاب، الطبعة الأولى ، ص ٢٤٠، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٥ ص ٢١٠ من الطبعة الثانية، سلسلة كتابات نقدية - قصور الثقافة - القاهرة سنة ١٩٩٠ والطبعة الثالثة دار المعارف ١٩٩٤ .

(١٨٦) ص ٣٥٣ من ديوان محمود درويش، الطبعة الثانية عشرة دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧، ويمكن الرجوع إلى الديوان نفسه فى الاقتباسات التى أشرنا إليها حول اللون الأخضر صفحات : ١٤، ٢٥٩، ٤٠٠، ٥٦٣، ٦٣٢، ٦٣٥، وبالنسبة للاقتباسات حول اللون الأزرق إلى صفحات : ٢٥٨، ٥٣٥، ٦٥١، ٦٥٣، وكذلك إلى قصيدة «الجسر» ص ٣٥٢ .

(١٨٧) Voir. Georges Jena La poesie Op. cit p. 148.

(١٨٨) ديوان محمود درويش ص ٦١٨ .

(الباب الثانى)
محاورات مع النص النثرى



تمرد الحاكى والمحكى

دراسة فى بنية "الإمتاع والمؤانسة"



لم تكن فكرة المواجهة بين الساحر والمارد فى الأساطير القديمة تتخذ شكلاً موحداً، ولا تنتهى دائمًا إلى نتائج متشابهة، وإنما كانت تتراوح بين التخفى والظهور، والملاينة والمخاشنة، والسيطرة والإفلات، والمسايرة والمعاداة، واليأس والرجاء. وإذا نجح الساحر فى إدخال المارد إلى القمقم النحاسى، فإنه لا يكون قد «قتل» قوَّته بقدر ما يكون قد «سيطر» عليها وأطَّرها، ووضع قوانين التحكم والتوجيه فيها. غير أن عنفوان الصراع كان كثيراً ما يشغل الساحر نفسه عن إحكام القماقم المتجاورة على قدِّ المردة المتشابهة، فيبدو بعضها مفرطًا فى الضيق نكاد نحس بتداخل الضلوع تحت جدرانه، وبعضها مفرطًا فى الضيق نكاد نحس بتداخل الضلوع تحت جدرانه، وبعضها الآخر مفرطًا فى السعة يكاد يفقد المارد داخله معنى الحبس والقيد.

إن شيئًا قريبًا من هذا هو الذى واجه كتَّاب «الحكاية» العربية فى القرون التى تلت الالتقاء بحضارات «الدواوين» و«الأساطير»، وتفجر من خلالها النثر مارداً، لم تعرقل خطواته قيود الشعر فى الصياغة، ولا قوانين البلاغة التى كانت غالبًا ما تنطلق من الشعر كى يعود إليه، ولا الحدود «الطبقية» لرواد حلقة الشعر مبدعين ومتذوقين ودارسين - وإنما انطلق فيما وراء ذلك كله متحرراً من كثير من القيود الموروثة، ومتشرباً الكثير من العناصر المتمازجة فى لحظات التقاء الحضارات.

كان لابد من البحث عن «القماقم» أو عن «الأطر»، التى قد تستمد من المضامين المتشابهة مثل حكايا «البخلاء» أو «الحمقى» أو «معلمى الصبيان» أو«الأعراب»، أو من

علاقات الأشكال توازيًا أو تعارضًا أو تكاملاً؛ مثل «التربيع والتدوير» و«المحاسن والأضداد»، أو من وحدة الإطار المكاني مثل «المقامات» و«المجالس»، أو وحدة الراوي مثل «الأحاديث» و«الأمالي»، أو وحدة الإطار الزماني مثل «الليالي»، وكلها «قماقم» أو «أطر» عرفتها الحكاية العربية قبل «الإمتاع والمؤانسة». فإلى أي مدى استطاع هذا العمل بدوره أن يثري هذه الأطر، أو أن ينجح في إخضاع بعض الحكايات المراوغة المتمردة؟

إن أبا حيان التوحيدي لم يكن يكتب من فراغ، فقد كان على صلة وخبرة بما كتب في المجال قبله، وكان لا يتردد في الاستعانة به والإشارة إليه، بل إن جانبًا من التقنيات الفنية لحواريات «الإمتاع والمؤانسة» يقوم على الاستعانة ببعض ما كتبه العلماء السابقون والمعاصرون لأبي حيان، مما يصلح إجابة عن السؤال المثار أو المستثار. وتظهر هذه النزعة منذ الليلة الأولى، التي يشير خلالها أبو حيان - وهو بصدد فكرة المنادمة الأدبية - إلى رسالة أبي زيد أحمد ابن سهل البلخي، الذي كان يقال له «جاحظ خراسان»؛ فهو يقول للوزير.

«ولفوائد الحديث (ما) صنف أبو زيد رسالة لطيفة الحجم في المنظر، شريفة الفوائد في المخبر، تجمع أصناف ما يقتبس من العلم والحكمة والتجربة في الأخبار والأحاديث، وقد أحصاها واستقصاها وأفاد بها، وهي حاضرة، فقال: احملها واكتبها ولا تمل إلى البخل بها على عادة أصحابنا الغثاث، قلت : السمع والطاعة»[1].

وهو يشير في الليلة الثانية إلى رسالة أبي سليمان المنطقي في الثناء على الوزير ويعد بأن يحملها إلى مجلسه «في غد أو بعده إن شاء الله[2]. وهو يصف في الليلة الرابعة مذهب الجاحظ الفني وكيف أن ابن العميد حاول أن يقلده فلم يفلح:

«سمعت ابن ثوابة يقول : أول من أفسد الكلام أبو الفضل (ابن العميد) لأنه تخيل مذهب الجاحظ، وظن أنه إن تبعه لحقه وإن تلاه أدركه، فوقع بعيداً من الجاحظ، قريباً من نفسه، ألا يعلم أبو الفضل أن مذهب الجاحظ مدبَّر بأشياء لا تلتقي عند كل إنسان،

ولا تجتمع فى صدر كل أحد : بالطبع والمنشأ والعلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ، وهذه مفاتح قلما يملكها واحد، وسواها مغالق قلما ينفك عنها واحد»[٣].

وفى هذا الإطار، يتلقى قارئ (الإمتاع والمؤانسة) كثيراً من آراء العلماء السابقين على التوحيدى، مثل آراء ابن المقفع فى تفضيل العرب، وكتاب «الجيهانى» ذى النزعة الشعوبية، وحديث أبى الحسن الأنصارى عن عادات الهنود، وآراء وهب بن يعيش الرقى اليهودى فى تبسيط الفلسفة، ونص المحاورة الشهيرة بين أبى سعيد السيرافى وأبى بشر متى بن يونس، وكتاب العامرى (إنقاذ البشر من الجبر والقدر)، وآراء جماعة إخوان الصفاء بزعامة زيد بن رفاعة. وقد كشف أبو حيان التوحيدى عن أسماء هذه الجماعة غير المعلنة، وآراء أقطاب الصوفية؛ مثل الجنيد البغدادى والحارث المحاسبى وأبى يزيد البسطامى، وآراء أبى الحسن الصابى فى كتاب (التاجى)، وغيرهم من العلماء والأدباء الذين تتناثر ألقابهم وكناهم عبر (الإمتاع والمؤانسة)، بالإضافة إلى الآراء المنسوبة إلى «السابقين» أو المتصوفة» أو «أهل الغناء» وما شاكل ذلك.

فخبرة أبى حيان، إذن، بالنتاج السابق عليه وثيقة، وإفادته منه معلنة. وإذا نظرنا إلى الهيكل العام الذى أطَّر من خلاله حكاياته، فإننا يمكن أن نلمح أثراً واضحاً لنموذجين من الأطر السابقة عليه، نموذج «الأحاديث» الذى كان قد ظهر عند ابن دريد المتوفى سنة ٣٢١ هـ، ونموذج «الليالى» الذى عرفته (هزار أفسان) الفارسية التى استقرت ترجمتها العربية فيما بعد تحت عنوان (ألف ليلة وليلة). وقد قدم التوحيدى إشارة واضحة إلى معرفته إياها سواء فى أصلها الفارسى أو فى ترجمتها العربية، حين قال :

«ولفرط الحاجة إلى "الحديث" وُضع فيه الباطل، وخُلط بالمحال، ووصل بما يعجب ويضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق، مثل (هزار أفسان) وكل ما دخل فى جنسه من ضروب الخرافات»[٤].

والإشارة هنا تمتد إلى «الأحاديث» مصطلحًا، وإلى «الليالى» جنسًا أدبيًا وضربًا من الخرافات. (وينبغى أن نتذكر هنا أن مصطلح الخرافة يعنى الحكاية المتخيلة)، وتمتد الإشارة أيضًا إلى الأسس الفنية لهذا الجنس الذى يختلط بالخيال ويثير الإمتاع ولا يتشكل من بنية منطقية تخضع لمساءلة التحصيل والتحقيق. وقد تأكدت صلة (الإمتاع والمؤانسة) بهذا الجنس عندما استقر على استعارة الإطار الزمانى - «الليالى» - كى تشكل «القماقم» التى تجتمع إليها شوارد الحكايات عند التوحيدى.

لكن التساؤل يبقى : إلى أى حد خضع «الحاكى» لهذه الأطر التى حاول من خلالها أن يخضع المحكيات؟

إن فكرة «الليلة» - باعتبارها إطارًا زمنيًا ملائمًا للحكاية، وللتجنيح من خلالها - كانت قد رسخت فى وجدان الشرق، فالليل «حلم» فى مقابل «واقع» النهار، وضوء الليل الهادئ أو الخافت هو الذى يسمح لزهور الحكايات بمزيد من التفتح. فإذا كانت زهرة الواقع تنتمى إلى فصيلة «عباد الشمس»، فإن زهرة الحكاية أكثر انتماء إلى فصيلة «عباد القمر». ومن هنا، فإن الوصف الذى أطلقه أبو حيان على «الخرافات» من أنها تبعث على المتعة ولا تعنى كثيرًا بالتحصيل والتحقيق، وصف يتلاءم مع إطار «الليلة».

لكن «الليلة» إذ تُتخذ رمزًا لإطار الحكاية، فإنها لا تستطيع أن تتجاهل أنها أيضًا رمز لكمٍّ زمنى واقعى له بداية مع غروب الشمس ونهاية مع شروقها؛ ومن ثم فهى تثير فى نفس المتلقى هذه الحدود المجسدة لساعات محددة. ولعل كلمة «الليلة» من هذه الزاوية تختلف عن كلمة «الليل» التى يلجأ إليها الشعر غالبًا للتعبير عن مناخ التجنيح، ورائحة زهرات «عباد القمر» دون تقيد بإطار الزمن الليلى المعهود فى الواقع. وربما يكون ذلك هو الذى يدفع الراوى فى «الحكاية» إلى أن يفصِّل حكاياته فى الليالى المختلفة على أقدار متقاربة فى الحكم، قابلة لأن تملأ فراغ السمر المتخيل فى ليلة ما، محوطة بخاتمة غالبًا ما تكون لحظة النعاس أو انتصاف الليل، أو بداية التمطى، أو إدراك الصباح.

ولا شك أن هذه «المعالم» العامة لليلة، كانت ماثلة فى ذهن أبى حيان على نحو ما، ولكنه لم يتمكن فى كل المرات من أن يقود حكاياته إلى أطر متوازية أو قماقم متشابهة. إن نظرة سريعة إلى تفاوت أحجام الليالى الأربعين من خلال الحيز الذى تحتله على صفحات الأجزاء الثلاثة لـ(الإمتاع والمؤانسة) - تظهر أن نسبة التفاوت الزمنى كانت تصل أحيانا إلى نحو خمسين ضعفًا بين ليلتين مختلفتين ومتساويتين افتراضًا، من خلال الكم الزمنى. وتتوالى أحجام الصفحات التى تشغلها الليالى المختلفة على النحو التالى : ١٠ / ١٢ / ٩ / ١٧ / ٣ / ٢٦ / ٨ / ٣٩ / ١٦ / ٣٩ / ٨ / ١٠ / ٦ / ٤ / ٤٨ / ١١ / ٩ / ١١ / ٢ / ٨ / ١٢ / ٢٦ / ١٧ / ٦ / ١٠ / صفحة واحدة / ١١ / ٢٣ / ١٨ / ١٩ / ٢٠ / صفحة واحدة / ٢٠ / ١٥ / ٢٣ / ٢٢ .

وهذا التفاوت الذى يجعل بعض الليالى يشغل صفحة واحدة كالليلة الثامنة والعشرين والليلة السادسة والثلاثين، وبعض الليالى يشغل ثمانى وأربعين صفحة كالليلة السابعة عشرة - يحدث دون شك نوعًا من خلل التوازن الشكلى الذى أفلتت منه أطر أخرى، مثل (هزار أفسان) التى حذا حذوها أبو حيان ، والتى ، وإن كنا لا نعلم بالدقة مقادير أحجامها فى الصياغة الفارسية أو العربية لعصر أبى حيان، فإن هذه المقادير فى الصياغة التى استقر عليها النص العربى - فيما بعد - تساعد على الاعتقاد بوجود بذرة متوازنة للعمل من هذه الزاوية. وتنطبق الملاحظات نفسها أيضًا على مقامات بديع الزمان الهمذانى الذى كان معاصرًا لأبى حيان (ت ٣٩٨هـ) .

على أن الخلل فى التوازن، ربما يدفعنا إلى إثارة الشكوك حول مسألة أخرى تتصل بعدد ليالى (الإمتاع والمؤانسة)، وهل هى بالفعل أربعون ليلة، وهل هذا التقسيم من عمل المؤلف نفسه، أم أنه من صنيع النساخ والمحققين فيما بعد.

ولنسجل أولاً أن فكرة «الأربعين» لم تكن جديدة على تقسيمات فن الحكاية فى عصر أبى حيان التوحيدى؛ فأحاديث ابن دريد اشتهرت بأنها «أربعون» حديثًا ومقامات بديع الزمان قيل إنها «أربعمائة» مقامة، وكان الحصرى قد قال فى (زهر الآداب) عند حديثه عن بديع الزمان(٥): «ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسين الأزدى قد

أغرب بأربعين حديثًا ... عارضها بأربعمائة مقامة فى الكُدية». وقد أثبتنا، فى بحث سابق[٦]، أن أحاديث ابن دريد ليست أربعين، وأن مقامات بديع الزمان ليست أربعمائة، وأن الرقم ليس إلا دلالة على المبالغة والكثرة فى الحالتين، وأن البديع كان يقول عن نفسه إنه يقدر على «أربعمائة صنف من الترسُّل»[٧].

ويؤكد هذا الواقع العلمى لما بقى بين أيدينا من الأحاديث والمقامات؛ حيث تزيد الأحاديث عن الأربعين وتنقص المقامات عن الأربعمائة. ويبدو من هنا أن شيئًا من هذا قد حدث على يد النساخ والمحققين لليالى أبى حيان التوحيدى، وساعد على ذلك وجود نسخة واحدة مكتملة، أضيفت إليها أجزاء من نسخة ناقصة، تم علي أساسها التحقيق والطبع. وبالرغم من المجهود العلمى العظيم الذى بذله أحمد أمين وأحمد الزين، فإن هذا اللبس لا يزال واردًا ويساعد عليه الاضطراب الواضح فى توزيع الليالى، فضلاً عن اختلال التوازن الذى أشرنا إليه. فالليالى تتداخل، ويعترف المحققان بأنهما قد أعطيا بداية لبعض الليالى، كما حدث فى الليلة الثلاثين؛ حيث لم يرد فى النسختين اللتين تم الاعتماد عليهما ما يشير إلى بداية ليلة جديدة(٨)، والأجزاء نفسها تتداخل، فعنوان مثل «الجزء الثالث» يرد مرتين فى مجلد واحد، فهو يظهر فى أعقاب ليلة مقتضبة هى الليلة الثامنة والعشرون (ص ١٦٥ من الجزء الثانى) وبعد أربعين صفحة (ص ٢٠٥) يكتب المحققان : «كمل الجزء الثانى ... حسب تجزئتنا». ويظهر عنوان «الجزء الثالث» مرة ثانية بعد ست وعشرين صفحة أخرى تشتمل على فهارس الجزء الثانى. وهذا الاضطراب كله جدير بأن يثير من جديد قضية «الليالى» فى (الإمتاع والمؤانسة).

* * *

إن تخوم «الليلة» التى يصنعها الراوى تمثل عنصرًا مهمًا فى بنية الإطار؛ إنها تمثل عنصر الاختيار أو الإجبار، الامتداد أو الانقطاع، التوالى أو التباعد، تحديد ما إذا كانت لحظة الصمت بين الليلتين فاصلة أو واصلة، وما إذا كانت التوقعات فى نفس

المتلقى احتمالية نشطة، أو قانعة مستقرة. ولنسجل، أولاً، أن الليالى عند أبى حيان لم تكن متوالية متتابعة. وإذا كنا نرتاب فى أنه هو الذى عنـون الليالى بالثانية أو الثالثة أو الرابعة، فإننا نقطع بأنه لم يسمها «الليلة التالية» بالقياس إلى «الليلة السابقة»، وإنما كان يستخدم تعبيرات مثل «ليلة أخرى»، وهو التعبير الذى يتكرر فى مطالع الليالى التى تحمل أرقام ٢،٣،٤،٥،٦ أو تعبير مثل : ولما عدت إليه فى «مجلس آخر» فى الليلة رقم ٧، أو مثل : وقال لى «مرة أخرى»، فى مفتتح الليلة رقم ٨، أو مثل «وسأل مرة» فى مفتتح الليلة رقم ٢١، أو أن يخلو المفتتح من الإشارة إلى الزمان؛ مثل : «وقال الوزير – أدام الله أيامه» فى مفتتح الليلة رقم ٣٠، أو «ثم ترامى الحديث إلى أمر الطاعمين والمطعمين» فى الليلة رقم ٣١ .. إلخ. وكلها عبارات لا تحمل معنى التوالى أو الاستمرار أو التداخل على النحو الذى عرفته (ألف ليلة وليلة)، وإنما تحمل معنى الاستقلال ودعم حتمية ترتيب الحكايات أو الليالى. على أن هذا المفتتح نفسه يختفى فى بعض الأحيان، وتبدو مادة المحكى كأنها قد طفت على شطآن الحكايات فتداخلت البحيرات الصغيرات المتجاورة، أو القماقم المتقاربة، وغاب جانب من التخوم الفاصلة بين بنية الحكاية الفنية والدرس العلمى.

أما تخوم الختام، فقد حاول التوحيدى فيما يبدو أن يضع لها مذاقًا جديداً يتمثل فى فكرة «ملحة الوداع» التى كان يطلبها الوزير، والتى كانت تؤذن باقتراب النهاية، ثم بتحديد وقت النهاية ذاته، وهو تحديد لم تكن تصل الليلة معه إلى «ظهور نور الصباح والامتناع عن الكلام المباح» كما كانت تفعل شهر زاد، وإنما كانت تحده حدود أهل السمر من «أصحاب المسئولية» فى الصباح التالى، وقد تكون هذه الحدود أن «يكتهل الليل» فى نهاية الليلة الثانية أو «يتقطع الليل» فى نهاية الليلة الثالثة، أو أن يكون قد «نصف اليل» فى نهاية الليلة السابعة، أو أن يقال: «إن الليل قد ولى والنعاس قد طرق العين» فى نهاية الليلة الثامنة، وهى كلها عبارات لا تدور فى محور «الفجر» الذى ارتضته (ألف ليلة)، أو مغامرات ليالى الشعراء الذين يفضحهم ضوء الصباح وهم يلتقون خلسة بمن يحبون. غير أن كثيراً من الليالى المدونة بين أيدينا خلا من تحديد وقت النهاية واكتفى بإعلان الانصراف، أو تغافل عنه أحيانًا .

أمـا ملحـة الودا ع، التى حـافظت على مـوضـع ثابت بالقـرب من النـهـاية، وإن لم تحافظ على تردد منتظم فى كل الليالى، فقد كانت اتباعًا للسنة القديمة فى القصص من الترويح عن النفس، خاصة بعد الحديث الجاد. وإذا كانت الطريقة الشائعة تتمثل فى عقد بعض الفصول فى كتب العلم الجادة لهذه الملح أو لما شاكلها من حكايات الغزل والجنس أحيانًا، ونوادر الأعراب، وحكايا الحمقى والمغفلين – فإن تجديد أبى حيان تمثل فى أنه أراد أن يجعلها جزءًا من بنية الليلة، وأن يثبت مقدرة «الراوى» على أن يفيد ويمتع ويؤنس؛ فيتحقق «الإمتا ع» وتتحقق «المؤانسة» من خلال النديم الأديب العالم دون أن يكون مضطرًا إلى اصطناع دور المهرج المسامر.

على أن قيام أبى حيان بدور المؤانس الظريف المضحك، فى ملحة الودا ع، كان يحقق للراوى أمنية ويرد له اعتبارًا؛ فقد حاول أن يقوم بهذا الدور من قبل مع الصاحب بن عبَّاد، حين وصل إلى مجلسه وأراد أن يقدم نفسه إليه باعتباره رجلاً خفيف الظل صاحب نكتة، فلم يهشّ له الصاحب ولم يستسغ ظرفه. يقول أبو حيان عن لقائه الأول مع الصاحب بن عباد :

«وأما حديثى معه، فإننى حين وصلت إليه، قال لى : أبو من ؟ قلت : أبو حيان، فقال : بلغنى أنك تتأدب، فقلت: تأدب أهل الزمان، فقال: أبو حيان ينصرف أو لا ينصرف؟ قلت : إن قبله مولانا لا ينصرف. فلما سمع هذا تنمر وكأنه لم يعجبه، وأقبل على واحد إلى جانبه، وقال له بالفارسية سفهًا على ما قيل لى، ثم قال : الزم دارنا وانسخ هذا الكتاب»[٩].

ويتكرر أمثال هذا الموقف مع الصاحب، فهو يسأله يومًا :

«يا أبا حيان، من كناك أبا حيان؟ قلت : أجلُّ الناس فى زمانه، وأكرمهم فى وقته، وقال : ومن هو ويلك ؟ قلت : أنت، قال : ومتى كان ذلك ؟ قلت : حين قلت يا أبا حيان من كناك أبا حيان؟ فأضرب عن هذا الحديث وأخذ فى غيره على كراهة ظهرت عليه»[١٠].

ولا شك أن تجهم الصاحب بن عباد فى وجه مُلح أبى حيان، أو ما كان يظنه هو مُلَحًا، قد هزَّ ثقة الراوى فى عنصر مهم من عناصر «الإمتاع» لديه. ومن أجل هذا لم يكتف - حين أتيحت له الفرصة - برواية النوادر، وإنما حرص علي تسجيل أثرها على الوزير أبى عبد الله العارض، فكانت ترد عنده فى أعقاب الملح عبارات مثل : « فضحك أضحك الله سنَّه» أو «فضحك أضحك الله ثغره وأطال عمره وأصلح شأنه وأمره»، وأمثال ذلك من العبارات التى تؤكد حسن وقع نوادره على قلوب سامعيه.

إن التوحيدى لم يكن محتاجًا إلى تأكيد طاقته على (الإمتاع والمؤانسة) فحسب، وإنما كان قبل هذا محتاجًا إلى طمأنة «الراوى والنديم» داخله حتى يخرج أمتع ما لديه، وكان يرى أن ذلك لا يتحقق إلا بتقريب الفجوة بين الراوى والمستمع، والسماح بلون من الاستقرار والمؤانسة، يهيئ المناخ الملائم لشوارد الحكايات كى تتجمع، وللسان الراوى وقلمه كى يصوغ، وللموهبة الفنية كى تعطى لمستها الدقيقة هنا وهناك. ومن أجل هذا فقد كان له مطلب بدا غريبًا فى اللقاء الأول فى (الإمتاع والمؤانسة)، وتزداد غرابته حين نعرف الظروف القاسية التى مر بها أبو حيان من قبل، والتى كانت تدفع إلى الظن أن أول ما سيحرص عليه طلبه تأمين القوت والمأوى والمورد، فإذا به يطلب فى اللقاء الأول أن يجاب إلى شىء يكون ناصره على ما يراد منه، أما هذا الشىء فهو - على حد تعبير أبى حيان:

«قلت : يؤذن لى فى كاف الخطاب وتاء المواجهة حتى أتخلص من مزاحمة الكناية ومضايقة التعريض، وأركب جدد القول من غير تقية ولا تحاش»[11].

إنه يطلب أن يخرج الأدب من دائرة الخنوع والتوسل المغلف بهالات الكنايات وضمائر التفخيم، ويسمح له أن يصوغ حكايته فى بنية بسيطة، يقف فيها الراوى والسامع على درجة لغوية واحدة، ينتقل خلالها السرد فى حرية من همزة المتكلم المفرد إلى كاف المخاطبة البسيطة وصولاً إلى تاء المواجهة التى تذيب عالم المتكلم والسامع معًا فى عالم الحكاية وتجعل الاهتمام منصبًا عليها وحدها. إن هذا الموقف من

«الراوى» أبى حيان، له جذوره المضادة فى علاقته بالوزير المتكبر الصاحب بن عباد الذى حال بين أبى حيان وبين درجة التبسط ومظنة الاقتراب فضلاً عن المساواة :

«قال أبو حيان في كتاب أخلاق الوزيرين من تصنيفه : طلع ابن عباد عليَّ يومًا في داره، وأنا قاعد فى كسراوان أكتب شيئًا قد كان كأدنى به، فلما أبصرته قمت قائمًا، فصاح بحلق مشقوق : اقعد، فالوراقون أخس من أن يقوموا لنا»(١٢).

ويقول له فى موقف آخر:

«نحن لا نأذن لك فى اقتصاصك ولا نهب آذاننا لكلامك، ولم يف ما أتيت به بجرأتك فى مجلسنا، وتبسطك فى حضرتنا»(١٣).

إن الصاحب يرفض أن يهب الراوى المناخ الملائم للحكاية، وهو قد يختلف قليلاً عن المناخ الملائم لسماع الشعر، من حيث درجة احتياج كل من الحاكى والشاعر لتجاوب المتلقى، وتأثير ذلك على إمكان نمو المادة الأدبية الملقاة أو تشبعها أو اقتضابها. إن القصيدة تكون قد أعدت من قبل، وتكفى لحظة السماح الأولى بإلقائها، ليستمر الشاعر فى الأداء من خلال دفقة متصلة، لكن الحكاية منادمة، تتطلب من السامع أن يهب أذنه - على حد تعبير الصاحب - وأن يأذن له بكاف المخاطبة وتاء المواجهة على حد تعبير أبى حيان.

إن الحاكى، بعد أن تحقق له مناخ القص الملائم، فى حاجة إلى تأكيد نجاحه فيما أسند إليه وقدرته على تحقيق «الإمتاع والمؤانسة» من خلال القصص والكلام، ويتأكد ذلك من خلال شهادة السامع الأول :

«قال (الوزير) هذا فن حسن ، وأظنك لو تصديت للقصص والكلام على الجميع، لكان لك حظ وافر من السامعين العاملين، والخاضعين والحافظين»(١٤).

وهذه شهادة مهمة يمسك الحاكى بأهدابها ويدونها باعتزاز، ولكنه يحرص فى الوقت ذاته على تحريرها وتحديد المستوى الأدبى الذى يطمح أن تدرج فيه حكاياته. إنه يفرق بين القصص من حيث هى فن يوجه إلى العامة ويستطيع أن يقوم به آلاف من

الأدباء المغمورين، وبين فن الحكاية الأدبية الرفيعة التى ينبغى أن يكون لها معايير فنية دقيقة، تفرِّقها فى بلاغتها حتى عن أنماط الألوان الأدبية الأخرى، وأبو حيان يحرر وجهى القضية فى مواطن متفرقة من كتابه .

فهو لا يرضى أن يكون قصاصًا للعامة :

«إن التصدى للعامة خلوقة، وطلب الرفعة بينهم ضعة، والتشبه بهم نقيصة، وما تعرَّض لهم أحد إلا أعطاهم من نفسه وعلمه وعقله ولوثته ونفاقه وريائه، أكثر مما يأخذ منهم من إجلالهم وقبولهم وعطائهم وبذلهم»(١٥).

وجمهور العامة ليس هو الجمهور الذى يقدر «القصص» الأدبى الرفيع:

«وليس يقف على القاص إلا أحد ثلاثة، إما رجل أبله، فهو لا يدرى ما يخرج من أم دماغه، وإما رجل عاقل فهو يزدريه لتعرضه لجهل الجهال، وإما له نسبة إلى الخاصة من وجه وإلى العامة من وجه، فهو يتذبذب عليه الإنكار الجالب للهجر، والاعتراف الجالب للوصل، فالقاص حينئذ ينظر إلى تفريغ الزمان لمداراة هذه الطوائف، وحينئذ ينسلخ من مهماته النفسية، ولذاته العقلية»(١٦).

إن التوحيدى يثير من خلال هذه الإشارة كثيرًا من القضايا الفنية المتصلة بالحاكى، والمتلقى لفن الحكاية، وهى قضايا لم تأخذ حقها من التناول والدرس فى نقد النثر العربى القديم

وإذا كان النقاد قد فاتهم الالتفات إلى هذه الجوانب المتصلة بمناخ الحكاية، فإن البلاغيين – فيما يُفهم من الإشارات غير المباشرة لأبى حيان – قد فاتهم التفريق بين بلاغة «الإنشاء» وبلاغة «الحكاية». ومن هنا، فإن الدرس الأول الذى يستعيده أبو حيان من وصايا أبى الوفاء المهندس، يتمثل فى شكل وصية لمن يتصدى لفن الحكاية:

«وكن من أصحاب البلاغة والإنشاء فى جانب فإن صناعتهم يُفتقر فيها أشياء يؤاخذ بها غيرهم، ولست منهم فلا تتشبه بهم، ولا تجر على مثالهم ولا تنسج على منوالهم ولا تدخل فى غمارهم، ولا تكثر ببياضك سوادهم، ولا تقابل بفكاهتك براعتهم،

فإن طال (الكلام) فلا تُبالِ، وإن تشعب فلا تكترث، فإن الإشباع فى الرواية، والشرح للحال أبلغ للغاية»[١٧].

إن هذا النص المكثف يشير إلى التقنين المفتقد لبلاغة الحكاية فى التراث القديم، ويلفت النظر إلى العناصر المتغايرة بين فن «الإنشاء» وفن «الحكاية»، ويشير من بينها هنا إلى المقابلة بين «البراعة» و«الفكاهة»؛ الأولى أقرب إلى ميدان الإنشاء، وانتقاء الألفاظ الفخمة والألقاب الضخمة، والثانية أدخل فى باب المباسطة وخفة الروح، ونشدان كاف الخطاب وتاء المواجهة وامتداد بساط السرد.. الأولى تتناسب مع الوزير وهو فى «كرسى» الحكم فى الصباح يتصدر المجلس ويدير الشئون ويوقع المكاتبات ويتلقى المراسلات؛ والثانية تتناسب معه وهو فى سرير المنادمة فى المساء يتخفف من دروع الهيبة، ينبسط وتنطلق أساريره. ولهذا، فإن الإشارة الأسلوبية التى ترد فى خاتمة النص تشير إلى عنصرين آخرين متغايرين : «الإيجاز» فى الإنشاء، و«التشعب» والشرح فى الحكاية، وهى السمات التى بلغت مداها فى القصص الشعبى، فى مقابل الحدة والإيجاز فى «الأمثال» أو «التوقيعات» النثرية.

إن أبا حيان، وهو يؤسس لمملكة «الحكاية»، كان عليه أن ينتبه لمنافسة مملكة أخرى راسخة القواعد وهى مملكة «الشعر»، وأن يثبت أن أهل الحديث والسمر يمكن أن يكون لهم مكان فى عالم (الإمتاع والمؤانسة) ينافس أصحاب الأوزان والقوافى. وقد يكون من الملائم هنا الإشارة إلى علو شأن كتاب النثر فى الجانب الشرقى للدولة الإسلامية، تلك البقعة التى اختلطت فيها تقاليد الأدب العربى والأدب الفارسى لعصر أبى حيان، وتجسدت فيما يسمى بعصر الإمارات الفارسية مثل إمارة السامانيين فى خراسان وما وراء النهر، ثم إمارة البويهيين فى إيران والعراق، وإمارات خوارزم وطبرستان وجرجان. وقد شهدت هذه الإمارات جميعًا حفاوة بكتَّاب النثر؛ إذ : «كان كل حاكم يختار فى حاشيته جماعة من الأدباء الممتازين لينافس بهم حكام الإمارات والدول الأخرى ... فعند السامانيين، نجد العميد والد ابن العميد الكاتب المشهور، كما نجد الإسكافى الكاتب المعروف، ونجد أيضًا أسرة بنى ميكال النيسابورية وقد ولى

كثير منها دواوين السامانيين، وعند البويهيين نجد ابن العميد كما نجد الصاحب بن عباد ... وفى الدولة الزيارية قابوس بن وشمكير ... ويكفى للدلالة على اعتداد الحكام بالكتاب أن نجدهم فى بغداد يستخدمون على ديوان الرسائل كاتبا صابئًا ليس من المسلمين هو أبو إسحق الصابى .. وكان للكتابة شأن فى السياسة نفسها ... كتب ابن العميد رسالة إلى ابن بلكا عند استعصائه على ركن الدولة وخروجه عليه ... فلما قرأها ابن بلكا رجع وأناب، وقال: لقد ناب كتاب ابن العميد عن الكتائب فى عرك أديمى وردى إلى الطاعة»(١٨).

إن أبا حيان لا يمل من التذكير بقيمة «الحديث» وأحقيته بأن تنفق من أجله الأموال حتى من أكثر الناس حرصًا وزهدًا. ويروى قول عمر بن عبد العزيز:

«والله إنى لأشترى المحادثة من عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود بألف دينار من بيت مال المسلمين، فقيل : يا أمير المؤمنين، أتقول هذا مع تحرِّيك وشدة تحفظك وتنزهك؟ فقال : أين يُذهب بكم؟ والله إنى لأعود برأية ونصحه وهدايته على بيت مال المسلمين بألوف وألوف الدنانير، إن فى المحادثة تلقيحًا للعقل، وترويحًا للقلب، وتسريحًا للهم وتنقيحًا للأدب»(١٩).

وإذا كان هذا هو حال عمر بن عبد العزيز وهو من هو ورعًا وتريثًا فى إنفاق أموال المسلمين، فكيف بأمراء العصر ممن يتنافسون على تزيين المجالس بأعلام أدباء العصر.

إن الليلة الخامسة والعشرين من ليالى (الإمتاع والمؤانسة) تخصص للمنافسة بين مملكة النثر ومملكة النظم:

«وقال – أدام الله دولته – ليلة : أحب أن أسمع كلامًا فى مراتب النظم والنثر، وإلى أى حد ينتهيان، وعلى أى شكل يتفقان، وأيهما أجمع للفائدة، وأرجع بالعائدة، وأدخل فى الصناعة، وأولى بالبراعة؟»(٢٠).

والإجابة تؤسس للون من فلسفة النقد الأدبى أو ما تسميه «الكلام على الكلام». ومع أنها تحاول أن تلبس ثوب الحياد، وأن تنسب الأقوال إلى أصحابها كأبى سليمان وأبى عابد الكرخى، وعيسى الوزير وابن كعب الأنصارى وغيرهم، فإن أبا حيان يحاول من خلال ذلك أن يوطد دعائم مملكة النثر، من خلال موقعه من البنية النفسية والعقلية والطبيعية للإنسان ومن خلال أسلحة الحجاج المنطقى؛ فالنثر أصل الكلام والنظم فرعه والأصل أشرف من الفرع، والكتب السماوية نزلت كلها نثراً، والنثر طبيعى يلهمه الإنسان من لون طفولته، والنظم صناعى يحاصره العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، والنثر كالحرة والنظم كالأمة، والأمة قد تكون أحسن وجهًا، إلا أنها لا توصف بكرم جوهر الحرة، وقد قال تعالى : {إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا} ولم يقل لؤلؤا منظومًا، وهكذا يستعين أبو حيان بكل ألوان الاستدلال التى من شأنها أن تهيئ للحاكى مكانة ومكانًا ينافس بهما الشاعر ويرتفع بهما عن درجة الوراقين التى ذكره الصاحب بن عباد بأن أصحابها أخس من أن يقوموا لذوى الشأن إذا مروا بهم .

فى مفتتح دراسته عن التحليل البنيوى للحكاية يقول رولان بارت:

«إن حكايات العالم لا حصر لها، وتلك حقيقة أولى مدهشة حول جنس الحكاية ذاته، الذى يتفرق فى كيانات مختلفة، كما لو أن كل مادة فى الكون صالحة لأن يودع الإنسان فيها حكاياته، فالحكاية يمكن أن تحملها اللغة المحددة، شفوية أو كتابية، أو تحملها الصورة ثابتة أو متحركة، أو تحملها الإشارة، أو يحملها الخليط الممزوج من كل هذه الكيانات»(٢١).

والمزيج الذى يجتمع فى (الإمتاع والمؤانسة) من المحكيات شاهد على دقة هذه الملاحظة، فأبو حيان «حكاء طريف» قعد به حظه فى البداية، وأراد أن يحبسه فى دائرة صناعة الوراقين فتمرد رغم حاجته، وقعد به عبوس الصاحب بن عباد زمنًا فلم يشأ أن يهبه أذنه ليحقق ذاته «الحاكية» فانتظر حتى وجد الوجه الطلق والأذن الصاغية، وساعتها تحول كل شيء إلى «محكى». ومع أنه أحس بتمرد المحكيات، وعبر عن ذلك تعبيراً غامضًا حين قال : « وهذا الفن لا ينتظم أبداً، لأن الإنسان لا يملك ما هو به

وفيه، وإنما يملك ما هو له وإليه»[٢٢] - مع هذا الإحساس فإنه حاول أن يجعل من كل شيء حكاية. فقصة تأليف الكتاب «حكاية» لا يكتفى فيها بتوجيه الشكر إلى من له الفضل وإنما لابد أن يكون هنالك «الصديق» الذى يقدمه إلى «الوزير» فتكون المنادمة والمجالس التى لا يظهر فيها هذا الصديق إلا بالإشارة، وبعد انتهائها يعاود الظهور مطالبًا بحقه فى الغنيمة مهددًا بإقصاء من قرب، ولا يرضى حتى يكتب الراوى له الحكايات كلها ويرسل إليه مع «فائق» الغلام، الجزء تلو الآخر، واعدًا بسرعة الإنجاز مذكرًا بضرورة الكتمان. وتلك وحدها حكاية إطار، وفى داخلها حكايات متناثرة عن أبى حيان وصلته بأبى سليمان وغيره من علماء العصر، ووقوفه أمام بعضهم كحكاية مسكويه وتعرضه دائمًا لما يسمى بالفرص الضائعة، أو إثارة لحكاية بينه وبين الصاحب بن عباد أو وقوفه مع أصدقائه من الفقراء على شاطىء النهر فى بغداد بالقرب من الزنبرية التى يعبر عليها السالكون، ومن بين هؤلاء الأصدقاء «نصر» غلام خو إشاذه، الذى يهرب من بيت الوزير فيرتاب فى علاقة هربه بأبى حيان، وعلى هذا النحو تسرب كثير من لقطات السيرة الذاتية عند أبى حيان لتدخل فى مجال المحكيات.

وبالإضافة إلى ذلك، كانت طبيعة بعض الموضوعات المثارة طبيعة حكائية، وفى مقدمتها «ملحة الوداع» التى كانت تشكل عنصرًا رئيسيًا فى الليالى، ومثل أخبار المجان والمخنثين التى كانت موضوع الليلة الثامنة عشرة، أو أخبار أهل الغناء في الليلة الحادية والعشرين. وفى هذا الإطار، فقد كان أبو حيان يستغل أحيانًا موقفًا عابرًا لكى يلج منه إلى عالم الحكاية، كما صنع فى مقدمة الجزء الثالث حيث تمنى لصديقه أبى الوفاء المهندس أن يسعد بقراءته وأن يطرب طربًا متزنًا «مثل طرب النشوان على بديع الغناء». وقد قادته هذه الجملة عن الطرب إلى أن يستدعى الطرب المجنون المبالغ فيه، وإلى أن يورد أكثر من عشرين حكاية عن المولعين بالغناء فى عصره، ويرسم لأصحابها صورًا كاريكاتيرية مليئة بالمبالغات والمفارقات.

وعلى المنهج نفسه، يقوده منهج الليلة السابعة والعشرين الذى خصصه لموضوع «كنه الاتفاق» أو الأمور التى تقع بالمصادفة -- يقوده إلى باب واسع من الحكايات التى

تحاول أن تخلخل منطق الأسباب والمسببات المحكم وتضع فى موازاته عالم الاتفاق والمصادفة المدهش.

وأخيراً، فإن اللغة تلعب دوراً مهمًا عند أبى حيان فى تحويل «المعلومة» إلى «حكاية» ومن خلالها يستطيع أن يقرِّب أكثر الموضوعات جفافًا إلى مناخ «الإمتاع والمؤانسة» فى عالم الحكايات. وليس وصفه حوار أبى سعيد السيرافى النحوى ومتَّى ابن يونس المنطقى إلا نموذجًا لهذا التقريب، فغالبًا ما تأتى الجمل المجسدة مثل «فأحجم القوم وأطرقوا ... فرفع أبو سعيد رأسه، الأسماع المصيخة، والعيون المحدقة ... قال ابن الفرات : أجبه حتى تكون أشد فى إفحامه، وحقق عند الجماعة ما هو عاجز عنه .... فبلح وجنح وغص ريقه .. إلخ ». وتلك لغة تجعل المعلومة «حكاية» ويتبعها التوحيدى كثيرًا فى لياليه.

وأحيانًا ما تكون «اللغة» نفسها هى الحكاية، كما فعل التوحيدى عندما كان يكتب على ألسنة المجانين كلامًا أشبه بالسيريالية المعاصرة، فيكتب رسالة من مجنون لآخر :

«وهب الله لى جميع المكاره فيك، كتابى إليك من الكوفة حقًا حقًا حقًا، أقلامى تخط، والموت عندنا كثير، إلا أنه سليم والحمد لله أحببت ليعرفه إعلامكم ذلك إن شاء الله».

والحكاية التى أوردها ياقوت لأبى حيان التوحيدى يصف فيها حديث شيخ الحمَّارين أبى الجعد الأنبارى له فى مرضه وثرثرته غير المتماسكة، تدخل فى باب نسيج الحكاية الرائعة من خلال لعبة اللغة وحدها[٢٢].

إن أبا حيان الذى تمرد على الخنوع والإذعان والقناعة والرضا، وأصر على أن يكون مبدعًا فى عالم الحكايات، لم يترك شبكة إلا وألقاها، ولا قمقمًا إلا وحاول معه، ولا إطارًا إلا واقترحه، ويبقى التساؤل : إلى أى مدى استجابت له شياطين الحكايا المتمردة؟

البِنَاءُ الفنِّى لأحاديث ابْنِ دُرَيْدٍ وأصْداؤُهُ في مَقامات بَديع الزَّمَانِ



برغم طول باع ابن دريد فى مجال اللغة ، وأخذه زعامة مدرسة البصرة ذات الاتجاه النحوى اللغوى الواضح ، وبرغم تخرجه على يد شيوخ اللغة فى عصره وتخرج أئمة النحو واللغة على يديه - برغم هذا كله فقد كانت سمته الأدبية شديدة الوضوح، وعُدَّ فى عصره من كبار من يؤخذ الأدب على يديهم . ومن الشائع فى تراجم العصر أن يقال إن فلانًا رحل إلى البصرة أو بغداد فسمع الحديث من فلان وقرأ النحو على فلان وأخذ العربية والأدب من ابن دريد . وقد انتهى معاصروه وتلاميذه إلى القول بأنه رجل ازدحم العلم والشِّعر فى صدره . وإذا كان أبو حيان التوحيدى قد حيَّرهم بتفوقه فى مجالى الفلسفة والأدب معًا ، فعدوه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة ، فقد كان لابن دريد الشأن ذاته فى تفوقه فى مجالى الأدب والعلم معًا ؛ فهو من هذه الناحية أديب العلماء وعالم الأدباء ، إذا كان لا بد من التصنيف .

والذى يلاحظ على بعض معاجم الأدب التى تكتب باللغات الأجنبية حين تعرُضها للأدباء العرب وهى تستصفى من كل أديب خلاصة ما يمكن أن يقال عنه فى سطور معدودة : أنها حين تستصفى ما يقال عن ابن دريد تضع أدبيّته فى صدر ما يذُكر حوله . يذكر فيليب ڤان تيجم فى معجمه الفرنسى عن الآداب أن ابن دريد «الذى عاش من عام ٨٣٧ م إلى ٩٣٣ م كان لغويًا شاعرًا أديبًا عربيًا ، وأنه مؤلف قاموس وعدة أعمال لغوية ذات صلة شديدة بالأدب» (٦٤) .

وأدبية ابن دريد يمكن أن يلتقى بها المرء فى كثير من مؤلفاته ، حتى المؤلفات ذات الصبغة اللغوية الخالصة ، نجدها مليئة بالمادة الأدبية التى ترفدها والتناول الأدبى الذى يؤوِّلها ، لكننا سنكتفى فقط بالوقوف أمام الأدب الخالص المتمثل فى النصوص النثرية الإبداعية المنسوبة لابن دريد .

ولا شك أن أشهر النصوص النثرية لابن دريد هى «أحاديث ابن دريد» التى نقل بعضًا منها تلميذه أبو على القالى فيما أملاه على الأندلسيين فى كتاب «الأمالى» .

وغالب الظن أن هذه الأحاديث لم يصل إلينا منها إلا قدر يسير ، وأن كثيرًا منها لم يدوَّن أصلاً ، أو دوِّن وضاع فيما ضاع من تراث ابن دريد . يحملنا على هذا الظن ما يلى :

١ - أنه ليس بين أيدينا من بين كُتب ابن دريد كتاب دوَّن فيه أحاديثه أو حكاياته التى لا نعلم من أى فترة من العمر بدأ يصوغها ، والتى تدل صياغة ما بقى منها على أنها كانت جزءًا من نسيج الرواية الأدبية واللغوية عنده أو جانبًا من طريقته فى الدرس ، وكلا المظهرين امتد فى حياة ابن دريد فترة ، لنقل على الأقل إنها شغلت معظم النصف الثانى من عمره ؛ من نحو سنة ٢٨٠ إلى ٣٢١ هـ .

٢ - أن ما وصلنا من هذه الأحاديث وصل مدونًا فى «أمالى» أبى على القالى ، الذى «أملاه من حفظه» كما قال فى دروس الخميس بمسجد قرطبة والمسجد الجامع بالزهراء . وقد وصل القالى إلى بغداد عام ٣٠٣ هـ ، فى حين مات ابن دريد عام ٣٢١ هـ ؛ أى أن الفترة التى يحتمل فيها لقاء التلميذ بالأستاذ ، ثم إعجابه بالطريقة ، ثم اشتداد الصلة ، ثم التدوين ، فترة لا تجاوز خمسة عشر عامًا بكثير ، أى أنها أقل من نصف الفترة التى قضاها ابن دريد محاضرًا فى حلقات الدرس وراويًا آثار القدماء وأحاديثهم .

٣ - ذكر عن هذه الأحاديث أنها «أربعون حديثًا» لكن هذا التحديد لا ينبغى أن يخدعنا ، ولا أن يفهم منه الرقم على حقيقته . ولنعد إلى أقدم نص ورد فيه هذا

التحديد ؛ فقد ذكر أبو إسحاق بن على الحصرى القيرواني - المتوفى عام ٥٤٣ هـ - فى كتابه (زهرالآداب) عند حديثه عن بديع الزمان الهمذانى ما يلى [٦٥] .

« ولمّا رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدى أغرب بأربعين حديثًا وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره واستنتجها من معادن فكره ، وأبداها للأبصار والبصائر وأهداها للأفكار والضمائر فى معارض أعجمية ، وألفاظ حوشية ، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع ولا ترفع له حجبها الأسماع ، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها فى وجوه مختلفة ، وضروب متصرفة ، عارضها بأربعمائة مقامة فى الكدية تذوب ظرفًا وتقطر حسنًا لا مناسبة بين المقامتين لفظًا ولا معنى ، وعطف مساجلتها ووقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح السكندرى ، وجعلهما يتهاديان الدر ويتنافثان السحر فى معان تضحك الحزين وتحرك الرصين » .

ولقد ورد فى هذا النص أن أحاديث ابن دريد «أربعون» ، وأن مقامات بديع الزمان «أربعمائة» . وكان بديع الزمان نفسه قد أشار إلى أنه أملى فى الكدية «أربعمائة مقامة لا مناسبة بين المقامتين ، لا لفظًا ولا معنى» ، وأشار مرة أخرى فى رسائله إلى أنه يقدر على «أربعمائة صنف من الترسل» [٦٦] . وهذه الإشارات التى أخذ بها الحصرى هى التى حيَّرت الشيخ محمد عبده عندما حقق مقامات الهمذانى ولم يجد العدد المطلوب ، وأشار إلى ذلك فى المقدمة :

« وقد قالوا إنه أنشأ من المقامات زهاء أربعمائة مقامة ، لكن لم يظفر الناس منها اليوم بغير عدد قليل ينيف على الخمسين ؛ طبع مجموعه فى الآستانة العليا »[٦٧] .

والواقع أن رقم «أربعمائة» عند البديع غير دقيق ، وقد أشار إلى هذا آدم ميتز فى عبارة خاطفة عندما قال : « وينبغى ألا نعتبر الأربعمائة رقمًا دقيقًا » [٦٨] ، فلم تكن هناك فى الحقيقة أربعمائة مقامة ، ولكن كانت هناك مقامات كثيرة ، ولم يكن هناك أربعمائة صنف من الترسل ، وإنما كانت هناك أصناف كثيرة . وبالمثل ، لم يكن هناك أربعون حديثًا لابن دريد ، وإنما كانت هناك أحاديث كثيرة . ومفهوم الأرقام

فى اللغة العربية (٦٩) يسمح باستخدام أعداد معينة للدلالة على المبالغة لا التحديد المطلق ، وذلك مثل رقم السبعة ورقم السبعين، وقد جاءت فى القرآن الكريم آياتٌ مثل : ﴿ اسْتَغْفِرْ لَهُم أَوْ لا تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ إِن تَسْتَغْفِرْ لَهُمْ سَبْعِينَ مَرَّةً فَلَن يَغْفِرَ اللَّهُ لَهُمْ ﴾ (سورة التوبة ، الآية ٨٠) . وهناك اتفاق على أن السبعين هنا تعنى الكثرة دون التحديد ، ويبدو أن الأربعة ومضاعفاتها فى اللغة تعطى أيضًا هذا الانطباع . والآثار التى تحض على صلاة العشاء والفجر فى جماعة «أربعين ليلة متوالية» يفهم منها الحض على الإكثار دون التوقف عند الليلة الواحدة والأربعين . والتراث الشعبى ما زال يحمل كثيرًا جدًا من دلالات المبالغة فى رقم الأربعة ومضاعفاتها . وعندما تسمى إحدى الزواحف بأنها «أم أربعة وأربعين» ، فإن الدلالة هى كثرة أرجلها لا حصرًا لعددها ، وعندما تتحدث القصص الشعبية عن «على بابا والأربعين حرامى» فمعنى الكثرة وحده هو المفهوم .

ولا شك أن هذا هو المعنى الذى فهم فى القرن الرابع عندما سار بأن لابن دريد «أربعين حديثًا» ؛ أى أحاديث كثيرة ، فجاء الهمذانى لكى يقول : أنا لى عشرة أمثالها «أربعمائة حديث» وصنوف الترسل عندى لا نهاية لها تضم أربعمائة صنف .

وعلى هذا النحو ، فقد أتعب الشيخ محمد عبده نفسه حين أخذ ينتظر بقية المقامات الأربعمائة ، وأتعبنا نحن أنفسنا أيضًا حين أخذنا نعد فى «أمالى» القالى الأحاديث الأربعين فوجدناها لا تقف عند هذا العدد ولا تنحصر فيه ، وإنما تدل فقط على كثرة ما كان لابن دريد من أحاديث وصل إلينا قدر منها على يد تلميذه أبى عَلىّ القالى ، وكذلك صنع شوقى ضيف حين ربط بين تأليف بديع الزمان لمقاماته والدروس التى كان يلقيها على الطلاب فى نيسابور ، وهى دروس يظن شوقى ضيف أنها كانت أحاديث ابن دريد : « ونظن ظنًا أنه كان يعرض عليهم أحاديث ابن دريد الأربعين التى اتجه بها إلى غاية تعليم الناشئة أساليب العرب ولغتهم » . لكن هذا الربط الذى صنعه يجعله يحار فى كيف يصنع الهمذانى أربعمائة مقامة فى معارضة «أربعين حديثًا» ، وربما كان ذلك غلطًا من ناسخ الرسائل ؛ فمجرد معارضة بديع الزمان لابن دريد

فى أحاديثه الأربعين يقتضى أن تكون أحاديثه أو مقاماته أربعين أيضًا ، ويظهر أنه صنع فى نيسابور أربعين مقامه فقط ، ثم رأى أن يزيد عليها مقامات أخرى بعد مبارحته لها ، فزاد ستًا فى مديح خلف بن أحمد أثناء نزوله عنده ، كما زاد خمسًا أخرى وبذلك أصبحت المقامات نيفًا وخمسين [٧٠] .

وهكذا ، فإن فهم العدد على حرفيته هو الذى دعا إلى ضرورة افتراض المطابقة بين الأعمال التى فيها معارضة ، وإلى افتراض خطأ النساخ فى نقل العدد وكتابته . غير أن كتابًا آخرين ينتبهون إلى عدم صحة العدد بالمعنى الحرفى ؛ يقول مارون عبود عن الهمذانى :

« وفى نيسابور أملى مقاماته المشهورة ، ويزعم المؤرخون أنها أربعمائة عدًا ولكن هذا غير صحيح ، لم يقل بهذا الهمذانى نفسه » [٧١] .

نحن - إذن - أمام فن نثرى لابن دريد هو الأحاديث ، كتب منه قدرًا كبيرًا ووصلنا جانب منه ، ومن خلال هذا الذى كتبه نشأ فنُّ المقامة عند العرب على يد بديع الزمان متأثرًا بابن دريد . وامتد فن المقامة بدوره من البديع إلى الحريرى وغيره من الكُتَّاب العرب . ثم انتقل إلى الأدب الفارسى وترك بعض آثاره فى الآداب الأوروبية وفى فن القصص خاصة [٧٢] .

ويقتضى الإنصاف العلمى أن يشار إلى من كان له الفضل فى التركيز على الصلة بين أحاديث ابن دريد وفن المقامات ، وهو زكى مبارك . والظروف التى قادت زكى مبارك إلى كشف هذه الصلة ، يمكن تلمُّسها من خلال تاريخ مؤلفاته ؛ فقد وقعت طبعة قديمة من كتاب «زهر الآداب» للحصرى فى يد زكى مبارك ، وكانت مطبوعة على هامش كتاب «العقد الفريد» من غير ضبط ولا شرح ، وقد وصفها زكى مبارك حين قال : « وكان يكفى أن يطبع الكتاب طبعة أزهرية ليصبح مثالاً فى المسخ والتشويه » . ودخلت هذه النسخة المعتقل مع زكى مبارك عام ١٩٢٠، حين قضى به تسعة أشهر[٧٣] ، قرأ خلالها الكتاب وعنى بضبطه وتصحيح أخطائه تمهيداً لإصداره سنة ١٩٢٥م .

ولا شك أنه خلال ذلك تنبه لنص الحصرى الذى نبه فيه إلى العلاقة بين الأحاديث والمقامات .

ثم سافر بعد ذلك زكى مبارك إلى فرنسا ، وهناك أعد رسالة لدكتوراه الدولة حول النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى نوقشت عام ١٩٣١، وأثار خلالها الصلة التى تضمنها نص الحصرى وسبق ابن دريد إلى هذا الفن . وقد نبهه أستاذه ديمومبين إلى أن المستشرق الألمانى بروكلمان سبقه بإشارة إلى الصلة نفسها فى مقال له فى (دائرة المعارف الإسلامية) ، وعاد مبارك إلى مقال بروكلمان ، ونقل فى كتابه النص الفرنسى لإشارة بروكلمان وترجمته :

« أى أنَّ الهمذانى يكون قد استوحى الأربعين لابن دريد ونحن لا نستطيع أن نصدر أى حُكم بهذا الشأن لأن هذا الكتاب لم يصل لنا » .

وإذن ، فبروكلمان كان بدوره قد قرأ فى كُتب الأدب العربى القديم ، عند الحصرى أو غيره ، عن احتمال وجود العلاقة بين الأحاديث والمقامات . وتولى زكى مبارك التركيز على القضية والإشارة إلى نص الحصرى وإثارة بعض التساؤلات حول أوجه الربط والتشابه .

ولكن ما أهم النقاط المشابهة والمقارنة بين أحاديث ابن دريد ومقامات البديع ؟

إن الباحث يمكن أن يعتمد على كتاب «الأمالى» لأبى علىّ القالى ، وهو مكتظ بالرواية عن ابن دريد لتتكون لديه صورة معقولة عن عالم أحاديث ابن دريد ودوافعها وأبطالها ولغتها والهدف منها ، وهى صورة وإن لم تكن كاملة ، فإنها يمكن أن تكون معبِّرة . يشير الجزء الوافى المطروح بين أيدينا إلى الكل « الغائب» وقد اعتمدنا فى رسم ملامح الصورة على نحو مائة وتسعين رواية أوردها القالى لابن دريد ، تتنوع ما بين خبر وحديث ، ووضعنا فى الاعتبار كمًا آخر أورده القالى تحت عنوان «أنشدنا أبو بكر» أو «قرأت على أبى بكر» ، وما يرد تحت هذا العنوان يتضمن غالبًا نصوصًا شعرية تعقبها تفسيرات لغوية ، وقد تجر بدورها إلى سرد خبر أو حديث .

لكننا قبل أن نبدأ فى رسم ملامح هذه الصورة ، نود أن نشير إلى حديث منفرد من أحاديث ابن دريد لم يشر إليه صاحب «الأمالى» ، وإنما أشار إليه زكى مبارك نقلاً عن جامع ديوان أبى نواس ، وهو حديث يحمل قدراً كبيراً من الفكاهة والدعابة وإشارات إلى البادية والعشق . وهى ملامح تميَّز بها النثر فى تلك الفترة ، وحملتها ألوان كثيرة منه ، ويدور هذا الحديث حول حَجّ أبى نواس لبيت اللّه الحرام ، وما يثيره هذا الموضوع من تصور المفارقات بين العاشق الماجن والحاج الورع فى نفس أبى نواس .

ويدور حديث ابن دريد حول ما عرض لأبى نواس أثناء رحلة الذهاب إلى الحجّ حين انهمر المطر غزيراً فى أرض بنى فزارة ؛ فلجأ أبو نواس إلى الخيام ، فإذا جارية حسناء مبرقعة تنظر إليه بجفن ساحر ، وإذا هو يحدثها فتتثنى وتتدلل وهى تقدم له الماء ، فينسى أبو نواس ورع الراحل إلى الحج ، ويدخل معها فى غزل مكشوف وهى تطمِّعه قليلاً حتى يدق طبل الرحيل فيرحل وفى قلبه حسرة وعزم على المعاودة أثناء الرجوع من الحج ، وهو عزم لن يثنيه عنه أداء مناسك الحج ، فمر على الخيام فى طريق العودة ، وأعاد المحاولة ولكنها انتهت بخيبة أمله (٧٤) .

وإذا انتقلنا بعد هذا إلى ما رواه صاحب «الأمالى» ، فإننا سنجد الأحاديث فى مجملها تنزع منزعاً تعليمياً لغوياً ، بمعنى أنها تسوق الحكمة أو النادرة أو الطرفة فى قالب لغوى يستدعى غالباً من سامعه أن يسأل عن كثير من معانى ألفاظه ، بعد أن يكون قد أحاط بالخيط العام أو الرواية . وهنا يأتى دور العالم اللغوى ابن دريد ، فيظهر خبرته الواسعة فى فهم الألفاظ وتصريفها والمعرفة بالأخبار وتأويلها ، وهذا الهدف فى ذاته جعل كثيراً من هذه الأخبار يصاغ فى لغة تجنح إلى الغريب ، وهو مستوى لغوى كان أهل القرن الخامس الهجرى أنفسهم يعتبرونه غريباً . ولعل ذلك يفسر عبارة الحصرى فى النص الذى أشرنا إليه : « فى معارض أعجمية وألفاظ حوشية فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع ولا ترفع له حبها الأسماع » . ومع أن الهمذانى بنى مقاماته المعارضة لابن دريد على أساس تلافى خاصة «الإغراب» ،

فإنه لم يتقدم كثيراً ؛ إذ ظلت مقاماته هو أيضًا مليئة بالغريب ، بل ظلت الغرابة والبحث عن تفسيراتها وما يتبع ذلك من هدف تعليمى ، سر بقاء المقامات زمنًا طويلاً من ناحية ، وسر انكماشها وعدم تطورها من ناحية أخرى . ومن هنا ، فإن المقامات تعتبر امتداداً للأحاديث من حيث الهدف التعليمى والمستوى اللغوى ، حتى وإن اختلفت الدرجة قليلاً هنا أو هناك .

أما الإطار الذى قدم فيه كل من الأحاديث والمقامات فقد اختلف قليلاً ، وساعد ذلك على تطور أسرع ونمو أكبر للمقامات ، وإن كان هذا الاختلاف يضع إطارهما من الناحية الفنية على سلم تطورى واحد ؛ ذلك أنه يمكن وصف إطار الأحاديث بأنه «إيهام بالصدِّق» ، على حين أن إطار المقامات يوصف بأنه «تصريح بالخيال» ، فقد كان ابن دريد يصدِّر كل خبر أو حديث بسلسلة من الرواة ، وهى سلسلة تبدأ بأناس معروفين وتنتهى بأناس معروفين أحيانًا ومجهولين فى أكثر الأحايين ، فالقالى يصدر أحاديث ابن دريد بأسانيد على هذا النحو :

١ – « حدثنا أبو بكر رحمه الله قال : أخبرنا عبد الرحمن عن عمه قال : سمعت أعرابيًا ... » .

٢ – « حدثنا أبو بكر بن دريد قال : أخبرنى عمه عن أبيه عن ابن الكلبى قال : وفد علبة بن مسهر الحارثى والمنتشر أحد فوارس الأرباع إلى ذى قائش الملك الحميرى ... » .

٣ – « حدثنا أبو بكر بن دريد قال : أخبرنا الرياشى عن ابن سلام قال : بلغنى أن الأحوص دخل على يزيد بن عبد الملك ... » .

هذه هى الأنماط الثلاثة التى تدور غالبًا حولها الأحاديث ، وكلها تبدأ برواة معروفين ، لكنها تنتهى بمروى عنهم تختلف درجاتهم ، فقد لا يحظى بأى درجة من التعريف مثل «أعرابى» أو «امرأة من العرب» أو «غلام يصف دار أبيه» أو «غلام

يمنى يصف عنـزة ضائعة» ، وهى أوصاف لا تقدم أى تحديد ، وتشيع فى الأحاديث وتمثل النمط الأول من الرواية .

أما النمط الثانى من الأحاديث ، فهو ينتهى بشخصيات نصف أسطورية مثل ذى قائش الملك الحميرى وحديث علبة بن المسهر والمنتشر عنده ، ومثل عامر بن الظرب وحممة بن رافع الدوسى واجتماعهما عند بعض أقيال حمير . ويلاحظ أن هذ النمط ينتهى غالبًا بروايات تسند إلى تاريخ الجنوب القديم ، وهو تاريخ لم يكن مدونًا ولا موثقًا ، وكان هذا يعطى فرصة لخيال الرواة حوله .

أما النمط الثالث ، فكان ينتهى بمروى عنهم معروفين مثل الأحوص ويزيد ابن عبد الملك . وكثير من روايات هذا النمط ينتهى إلى أسماء شعراء معروفين كدريد ابن الصمة والخنساء وكثيِّر عزة وجميل ، أو إلى شخصيات سياسية بارزة كعمر ابن الخطاب وعلى بن أبى طالب ومعاوية ويزيد وعبد الملك وأبى سفيان وعمر ابن عبد العزيز وزياد والحجاج ، وبعضها روايات تنتهى إلى أقوال الرسول ﷺ .

ويلاحظ فى هذا النمط من الروايات أنها تقف عند العصر الأموى وما سبقه من العصر الإسلامى وعصر ما قبل الإسلام ، ولا تمس العصر العباسى مع أنه كان قد مضى منه نحو قرنين من الزمان عند وفاة ابن دريد ، لكنه كان بالتأكيد لا يزال يمثل «المعاصرة» عند أبناء القرن الثالث والرابع ، وجودة الخبر تقتضى جنوحه إلى الغرابة والقدم .

هذه الأنماط التى اتبعها ابن دريد فى رواية أحاديث أدبية كانت تتفق فى كثير من ملامحها العامة مع سلسلة الرواية التى كان يتبعها هو وغيره من العلماء فى رواية أحاديث علمية ، مثل إسناد الشِّعر وإسناد الأخبار التاريخية وإسناد الروايات اللغوية، ومن قبل ذلك كله طرائق الإسناد المحكمة فى روايات الأحاديث النبوية ، وما صاحبها من قيام علوم تحميها من العبث ، مثل علوم الجرح والتعديل .

وهذا الخلط - فيما يبدو لى - بين طريقة إسناد «علمية» من شأنها التمسك بالحقائق ، وطريقة إسناد «أدبية» من شأنها الجنوح إلى الخيال - هو الذى ألحق بعض الضرر بأحاديث ابن دريد ؛ فقد انتهز المتشددون الفرصة ليشككوا فى صحة السَّند وليتهموا ابن دريد بالكذب والتلفيق ، ولتنتقل المناقشة من ثم فتدور حول سند الرواية لا حول الرواية ذاتها ، وتفسد تبعًا لذلك متعة العمل الأدبى بسبب ما قدِّم فيه من إطار علمى .

ويبدو أن ابن دريد نفسه كان يحس فى بعض المراحل بحاجته إلى مزيد من «الإيهام بالصدق» ، فيصدِّر خبره بمزيد من عوامل التشويق والتأكيد ، كان يقول فيما يرويه القالى مثلاً [٧٥] : « حدثنا أبو بكر بن دريد رحمه اللّه قال : كان أبو حاتم يضن بهذا الحديث ، ويقول : ما حدثنى به أبو عبيدة حتى اختلفت به مدة ، وتحملت عليه بأصدقائه من الثقفيين وكان لهم مواخيًا، قال : حدثنا أبو حاتم قال : حدثنى أبو عبيدة قال : حدثنى غير واحد من هوازن من أولى العلم وبعضهم قد أدرك أبوه الجاهلية أو جده ، قال ... » وواضح أن سلسلة الإيهام والتأكيد على صدق الحديث شديدة القوة ، فراويه الأول يضن به على الناس ، وطالبه يضطر أن يصادقه زمنًا من أجل الحصول على الخبر فلا يستطيع ، فيستعين بجماعة من أصدقائه الثقفيين ، بينه وبينهم مواخاة ، فيحملهم عليه . فإذا كان الراوى أكد بدوره أن سلسلة الإسناد التى اعتمد عليها متينة ، ورواتها إن لم يكونوا قد شهدوا الجاهلية، فإن آباءهم أو أجدادهم على الأقل كانوا قد شهدوها ، وكل تلك مشوقات ومؤكدات على صدق الخبر المتوقع ، فإذا جاء الخبر بعد ذلك لا نجد فيه كثيراً من الإثارة ؛ فهو لا يعدو أن يكون دعوة ملك من ملوك حمير لحكيمين هما عامر بن الظرب وحممة بن رافع الدوسى وتركهما يطرحان تساؤلات بينهما أمامه ، مثل : أين تحب أن تكون أياديك ؟ مَن أحق الناس بالمقت ؟ من أحق الناس بالمنع ؟ من أجدر الناس بالصنيعة ؟ ولا تخرج الإجابة عن إطار ما هو مألوف فى الحكمة العربية .

هذا الإطار الذى دعوناه «الإيهام بالصدق» والذى غلف الأحاديث بأغلفة كثيفة وأثار حولها بعض الظنون ، تلافاه البديع فى مقاماته إلى إطار «التصريح بالخيال» ، وذلك حين اختصر قصة السند الطويل إلى رجل واحد هو «عيسى بن هشام» ، وقصة الأبطال المتعددين من واقعيين ومتخيلين إلى بطل واحد هو «أبو الفتح السكندرى» . وكان واضحًا منذ البدء أنهما من صنع خياله ، لم يدع غير ذلك ولم يجعله موضعًا للنقاش ، فتركزت المتعة كلها فى «الرواية» دون التنغيص بمشاكل الراوى ، وخرجت «المقامات» من مأزق دخلت فيه «الأحاديث» وحاولت من خلاله أن تعبر مرحلة وسطًا بين تذوق الصدق الحقيقى وتذوق «الصدق الفنى» .

إذا كانت فكرة «الإطار» واحدة من الأفكار التى تُطرح من خلالها المقارنة بين الأحاديث والمقامات ، فإن فكرة «الماضى والحاضر» يمكن أيضًا أن تشكل ملمحًا آخر فى هذه المقارنة . والذى يلاحظ – كما ألمحنا من قبل – أن أحاديث ابن دريد تتخذ من الماضى القريب والماضى البعيد مجالاً لها دون أن تلامس تخوم الحاضر بمعناه الواسع . وإذا كانت تصعد من عصر الأمويين فى الشخصيات التاريخية ، فإنها تنتهى إلى مجاهل التاريخ القديم فى شبه الجزيرة العربية ، وعلى نحو خاص فى جنوب الجزيرة ، وهو الشطر الذى ينتمى إليه ابن دريد . وفى هذا الإطار تساق أحاديث مثل حديث بنت قيل من أقيال حمير منع الولد ، ولدت له بنت فعزلها عن جنس الرجال ووكل بخدمتها النساء ثم تولت المُلك بعد أبيها فاتخذت حاشيتها ووزراءها من النساء ، فأشرن عليها يومًا بالزواج فسألتهن عن أهميته وفوائده ، وراحت كل واحدة منهن تحكى مزايا الزواج ، فاقتنعت ، وأخذن يبحثن لها عن الزوج المناسب ، واختارت من بين المرشحين من توسمت فيه الخير ، ثم أجزلت العطاء لمستشاراتها [٧٦] ؛ أو أن نجد محاورة بين قيلين من حمير تنازعا حينًا طويلاً ثم اهتديا إلى سلام بينهما [٧٧] ؛ أو حديثًا بين ذى قائش الحميرى وعُلبة الشاعر [٧٨] ؛ أو رجلاً من حمير يسأل أبناءه عن خبرتهم فى الزمن [٧٩] ؛ أو عن حزن ذى رعين أحد ملوك اليمن وقد مات أخ له [٨٠] .

وإلى هذا البعد الزمنى الموغل ينتمى أيضًا لون من أحاديث ابن دريد يتصل بالكهانة والكهان ، وتساق خلاله خطبهم المسجوعة ونبوءاتهم التى تصدق فى بعض الأحايين ، وإعلان بعضهم الاعتراف بنهاية عصر الكهانة بعد ظهور عصر النبوة ، أو اختبار بعض الناس لسواد بن قارب ومعرفته بالمخبأ [٨١] والحاضر فى أحاديث ابن دريد يمكن أن يظهر فقط فى ما ينسب إلى الأعراب من أحاديث دون تحديد إطار زمنى لها ، أو بعض ما ينسب إلى الأصمعى وأبى عمرو بن العلاء ، وهى أخبار تدور عادة فى إطار التفسير اللغوى لا القصصى .

أما مقامات البديع ، فقد تقدمت من هذه الناحية خطوة نحو «الحاضر» ، وأدارت بعض أحاديثها حول أناس معاصرين ، ومن أبرزها هذه المقامات الست التى كتبها الهمذانى فى مدح خلف بن أحمد صاحب سجستان ، مثل المقامة الناجمية والمقامة الخلفية والمقامة النيسابورية والمقامة الملوكية . وهناك مقامات تتحدث عن أناس قريبى العهد مثل المقامة الجاحظية التى تتحدث عن أسلوب الجاحظ والمقامة الصَّيمرية التى تتحدث عن محمد بن إسحاق الصيمرى المتوفى سنة ٣٢٥هـ .

ولعل نزعة ابن دريد إلى أن يؤكد نزعة «الإيهام بالصدق» فى حديثه ، جعلته يلجأ إلى الماضى البعيد ؛ حيث مظنة الغموض والغرابة ، وابتعاد خاطر التحقق من صحة الأحداث أو عدمها . وفى المقابل ، فإن الجانب «الواقعى» فى مقامات الهمذانى غلّف بالخيال الصريح فى شخصيتى الراوى والبطل ، فتعادلت الأمور تعادلاً جعل محكها الصدق الفنى وليس الصدق الواقعى .

«القالب القصصى» واحد من النقاط المشتركة كذلك بين الأحاديث والمقامات ، على اختلاف فى الدرجة والإحكام والاطراد ، ولا شك أنه فى كل منها توجد طرائق قصصية فى التعبير أحيانًا ، وطرائق أخرى مباشرة فى الحِكَم أو الموعظة أو التعليم أو المدح أو الذم أحيانًا أخرى . وإن كان الفارق الرئيسى المتمثل فى غياب أخبار ابن دريد كاملة ، وعدم تسجيلها مكتوبة لا على يد ابن دريد ولا سماعًا منه ، وإنما تسجيلها فقط من حفظ أبى على القالى وإملائه على تلاميذه بقرطبة ، بعد فترة

من سماعها من ابن دريد - هذا الفارق يترك الباب مفتوحًا دائمًا لاحتمال وجود سمات فنية ضاعت نتيجة لاختلاط الأخبار فى الذاكرة الحافظة أو اختلال الترتيب بها ، فضلاً عن احتمالات ضياع جانب كبير وضياع سماته معه .

وفيما يرويه القالى عن ابن دريد ، يمكننا أن نجد أنماطًا كثيرة : فهنالك الخبر المجرد الذى لا يهتم كثيراً بالبحث عن الشكل القصصى بقدر اهتمامه بسياق الحكمة أو تفسير الغريب ، وهو شائع فى مثل قوله :

« حدثنا أبو بكر قال : أخبرنا عبد الرحمن عن عمه قال : سمعت أعرابيًّا يقول : صن بالحلم عقلك ومروءتك بالعفاف ونجدتك بمجانبة الخيلاء وخلّتك بالإجمال فى الطلب » (٨٢) .

وهناك ، إلى جانب ذلك «المشهد القصصى» الذى يحكى جانباً من الموقف لا يصل بالضرورة إلى نهايته فى مثل قوله : « وحدثنا أبو بكر قال : أخبرنا أبو حاتم عن الأصمعى قال : رأيت أعرابيّا يصلى وهو يقول : « أسألك الغفيرة والناقة الغزيرة والشرف فى العشيرة فإنها عليك يسيرة » (٨٣) . فمع أن بعضًا من خيوط القصص بدأت بتحديد البطل والهيئة والحدث وما يترتب على ذلك من توقعات ومفارقات ، فإن المشهد وقف عند هذا مكتفيًا بتحقيق الغرض ، وهو غرابة الدعاء وإثارة السامع من خلاله .

وهناك «الموقف القصصى» الذى قد يكون قصيراً لكنه يساق مكتملاً متضمنًا النتيجة والتعبير البليغ عنها أو الحكمة المستخلصة منها ، كالرواية التى تقول : « وحدثنا أبو بكر قال : أخبرنا عبد الرحمن عن عمه قال : قيل لأعرابى : من لم يتزوج امرأتين لم يذق حلاوة العيش ، فتزوج امرأتين ثم ندم ، فأنشأ يقول :

تزوَّجت اثنتَين لفَرْط جَهلى ... بما يَشْقى به زَوْجُ اثنتَينِ
فقُلت أصير بينَهُما خروفًا ... أنعَم بين أكرَم نَعْجَتَيْنِ

فَصِرت كَنعجَةٍ تُضحي وتُمسي ... تُداول بين أخْبَث ذئبتيْن

رضا هَذى يُهيج سُخْط هذى ... فما أعْرى من إحْدى السَّخْطَتيْنِ

وألقى فى المعيشَة كُلَّ ضُرٍّ ... كَذاك الضُرُّ بين الضَرَّتين

لهَذى لَيلةٌ ولتلك أخْرى ... عتابٌ دائمٌ فى اللَّيْلَتين

فإن أحْببتَ أن تَبقى كَريمًا ... من الخَيرات مملوءَ اليَدَين

وتُدركَ مُلك ذى يَزَن وعَمْرو ... وذى جَدَث ومُلْك الحارثَين

ومُلك الْمُنذِرينَ وذى نُواسٍ ... وتُبَّعٍ القَديم وذى رُعَين

فعِش عَزَبا فإن لم تَستَطِعْه ... فضَربًا فى عِراض الجَحْفَلَين»[٨٤]

فمع أن الحدث القصصى جاء قصيرًا والتعبير النثرى عنه جاء موجزًا ، إلا أن النتيجة التى صاغها الندم شعرًا تضمنت فى ذاتها كثيرًا من المواقف المتحركة كالخروف بين النعجتين - كصورة سعيدة متمناة - والنعجة بين الذئبتين كواقع تعيس ، والرضا الذى يهيج السخط ، وليالى العتاب المتصل، وكل ذلك جعل اللقطة على قصرها تشكل موقفًا قصصيًا متكاملاً . وهناك «الحكاية ذات العناصر القصصية المتشابكة» ، وهى تلك التى تتداخل فيها الأزمنة أو الشخصيات ويطول فيها الحدث نسبيًا وتكتمل بعض عناصره ، ومن نماذجها النموذج الذى أوردناه حول بنت الملك الحميرى التى لم تخالط الرجال ، فهناك الملك وطفلته والوصيفات والأميرة ثم الملكة والمستشارات والزوج الوافد ... إلخ .

وفى هذا الإطار تدخل قصة «زيراء الكاهنة» [٨٥] ؛ حيث نرى ثلاثة أبطن من قضاعة هم بنو ناعب وبنو داهن وبنو رئام ، وهم يقيمون فى منطقة بين الشحر وحضرموت ، ونجد عجوزًا من بنى رئام تسمى خويلة ولها جارية تسمى «زبراء» تعمل بالكهانة ، وهى تذهب مع خويلة ذات يوم للقوم المجتمعين فى ناديهم لتنذرهم بسجع

الكهان بأن هجومًا وشيك الوقوع عليها وأنها تشم عرق الرجال تحت الحديد . ويسخر منها بعضهم ويرتاب البعض الآخر فى الأمر ، فيقرر أربعون منهم الرحيل ويبقى الثلاثون فى شرابهم ولهوهم ، وينامون فى مشربهم ، وتأتى خويلة فى الصباح فتجدهم قد قتلوا جميعًا ، فتقطع من خناصرهم وتشكل منها قلادة وتخرج بها حتى تأتى مرضاوى بن سعوة المهرى فتستحثه شعرًا على الثأر ، فيحرِّم على نفسه المتعة حتى يثأر لقومه ، ثم يطرق قبيلتى ناعب وداهن المهاجمتين فيوجع فيهما .

على هذا النحو ، تتشابك العناصر وتتداخل المواقف وتتطور الأحداث ، ويجد الخيال فرصة للحركة ، وصنوف التعبير فرصة للظهور ، واللغوى فرصة للشرح ، والقاص فرصة للإثارة . وتوجد نماذج عدة فى أحاديث ابن دريد تنتمى إلى هذا النمط ، وهو فى الواقع أقرب الأنماط إلى الشكل القصصى السائد فى المقامات ، الذى يتم خلاله إمتاع طائفة كبيرة من المستمعين أو القارئين ، ولا يتوقف عند إمتاع طالب الحكمة أو الباحث عن غريب اللغة .

وكما يتحقق ذلك النمط فى المشاهد المتحركة ، كما رأينا فى الحكاية السابقة ، قد يتحقق أيضًا فى حكايات أقل حركة ، ولكنها تستعيض عن قلة الحركة بالكمون والغرابة والتوقع ، ومثالها هذه الحكاية العجيبة التى يحكى الأصمعى نفسه أنه كان شاهدها وكان واحدًا من أطرافها . وتساق الحكاية على هذا النحو :

« حدثنا أبو بكر بن دريد قال : حدثنا أبو حاتم وعبد الرحمن عن الأصمعى قال : نزلت بقوم من غنى مجتورين هم وقبائل من بنى عامر بن صعصعة فحضرت ناديًا لهم وفيهم شيخ طويل الصمت عالم بالشِّعر وأيام الناس يجتمع إليه فتيانهم ينشدونه أشعارهم فإذا سمع الشعر الجيد قرع الأرض قرعة بمحجن فى يده فينفذ حكمه على من حضر «ببكر» للمنشد (أى بناقة قوية تعطى مكافأة له) ، وإذا سمع ما لا يعجبه قرع رأسه بمحجنه فينفذ حكمه عليه بشاة إن كان ذا غنم وابن مخاض إن كان ذا إبل (أى أن منشد الشعر الردىء عليه أن يُغرَّم شاة أو جملاً صغيرًا) [٨٦] ، فإذا أخذ

ذلك ذبح لأهل النادى فحضرتهم يوماً والشيخ جالس بينهم فأنشد بعضهم يصف قطاة «فأحسن الصورة» فقرع الأرض بمحجنه وهو لا يتكلم ، ثم أنشده آخر يصف ليلة :

كَأنَّ شَمِيطَ الصُّبح فى أُخْرِيات مُلاءٌ يُنقَى من طَيالسَةِ خُضْرِ
تخالُ بقاياها الَّتى أسْأر الدُّجى تمدُّ وَشيعًا فوق أرْدِيَة الفَجْر

« فقام كالمجنون مصلتًا سيفه حتى خالط مبارك الإبل ، فجعل يضرب يمينًا وشمالاً وهو يقول :

لا تُفْرِغَنْ فى أذُنى بَعْدَهَا مَا يَسْتَفِزُّ فَأُريكَ فَقْدَها
إنّى إذا السَّيفُ تَولّى نَدَّها لا أسْتَطيعُ بعد ذاكَ رَدَّها » [٨٧]

والحكاية تظهر متذوقًا للشعر به خليط من شدة الحساسية والنشوى والجنون ، وجماعة حوله لا تخالف له أمرًا فى المكافأة والغرامة، وأبياتًا تعلو على مستوى المكافأة المعتاد ، وتبلغ فى الحسن مدى يهيج له الرجل ، ويطلب من سامعيه ألا يقولوا بعدها كلامًا يستفز أذنيه فيغامر بقطعهما ولا يستطيع ردهما ، وهذه الثورة المتفجرة تأتى بعد الصمت الطويل المطبق ، وبين جماعة من المكافئين والمعاقبين ، ومعهم الأصمعى ، فتكتمل مشاهد حكاية متحركة رغم هدف الأصمعىّ وابن دريد الواضح بضرورة إجلال نقاد الشعر وإنفاذ كلمتهم .

هذه الأنماط المختلفة التى أشرنا إليها فى أحاديث ابن دريد (الخبر ، والمشهد القصصى ، والموقف القصصى ، والحكاية ذات العناصر المتشابكة) يختفى بعضها فى المقامات ويظهر البعض الآخر ، وقد تزداد درجة اطراده وإحكام أدائه . على أنه ينبغى أن يشار أيضًا إلى أن المقامات لم تكن جميعها قصصية ؛ فهناك مقامات للمديح ، وقد أشرنا إليها ، وأخرى تتخذ من خصائص الأدب ونقده موضوعات لها مثل المقامة العراقية والمقامة الشعرية والمقامة القريضية [٨٨] . وهناك مقامات كذلك تتخذ من الوعظ الدينى موضوعًا لها ، مثل المقامة الأهوازية والمقامة الوعظية [٨٩] . وهذه

المقامات فى مجملها تنتمى إلى طريق السرد المباشر أو التعليق المباشر ؛ وهى من ثم ، أقرب إلى صورة الخبر عند ابن دريد مع فارق فى الحيِّز ؛ حيث يحتل الخبر حيِّزًا صغيرًا غالبًا ، على حين تمتد المقامة لكى تشكل وحدة مستقلة ذات عنوان وموضوع فتشغل بالضرورة حيزًا أكبر من الخبر .

على أن المقامات تطور كثيرًا فن «الحكاية ذات العناصر القصصية المتشابكة » وتمدها بعناصر من الحوار ومفارقات الموقف ، والسخرية ، تبلغ بها مدى فنيًا عاليًا ، كما نرى فى المقامة البغدادية [٩٠] الشهيرة التى يتم فيها الإيقاع بريفى من أهل السواد ينزل بغداد وهو يسوق بالجهد حماره ويربط أحد طرفى الإزار إلى الآخر ، وكيف تحايل عليه عيسى بن هشام وادعى أنه يعرفه ليسوقه فى النهاية داعيًا إلى مطعم فاخر يأكلان فيه الشواء والحلوى وفاخر الأطباق والرقاق ، ثم يتركه رهينة عند صاحب المطعم بحجة البحث له عن ماء مثلج ، ويفر تاركًا المسكين يضطر لفك عقد إزاره بأسنانه باحثًا عما ادخره للشراء لكى يدفعه ثمنًا للحلوى والشواء . والواقع أن هذه القصة وأمثالها ، كالمقامة المضيرية والإبليسية ، لا تكتفى فقط بتشابك العناصر فى الحكاية ، وإنما تعمد إلى جزئيات الحكاية فترسم كلاً منها بعناية دون أن تغفل الزمان والمكان والمفارقات ، فتطور بذلك العناصر الفطرية المتشابكة فى الحكاية إلى عناصر فنية محكمة .

ما العوالم التى تنقلها كل من الأحاديث والمقامات من الواقع إلى الفن ؟

إن هذا السؤال ما زالت تثار نظائر له بالنسبة إلى الأجناس القصصية والروائية المعاصرة حتى اليوم ، وقد جعله الناقد الإيرلندى فرانك أكنور محورًا لكتاب شهير له حول «القصة القصيرة» [٩١] ، وانتهى فيه إلى أن القصة القصيرة تفضل أن ينتمى أبطالها إلى الطوائف المغمورة ، وهى الطوائف التى تعيش على حافة المجتمع كالقساوسة وعمال المناجم والحراس الليليين وصغار الموظفين .

وإذا كان هذا المعيار قد صلح للتطبيق على عالم فن حديث كالقصة القصيرة ، وكُتَّاب محدثين مثل تشيكوف وموباسان وإبسن وغيرهم ، فإن معايير قريبة منه سادت

النتاج النثرى الفنى فى الأدب العربى فى هذه الحقبة القديمة ، وحظيت بعض طبقات المجتمع التى ظهرت نتيجة لعوامل سياسية واقتصادية وعنصرية كثيرة بعناية فريق من الشعراء وكُتَّاب النثر ، وكان من بين هذه الطبقات طبقة أهل الكدُية والتسول الذين اهتمت بهم مقامات الهمذانى اهتماماً رئيسياً جعل ممثلهم أبا الفتح السكندرى يظهر فى معظم المقامات ويتنكر فى كثير من الوجوه .

والواقع أن الاهتمام بالكدية لم يبدأ عند البديع ، بل ربما كان البديع قد اقتبسه من ابن دريد ، كما أشار إلى ذلك شوقى ضيف حين أشار إلى أنه :

« قد تكون الفكرة التى أدار حولها "البديع" مقاماته ونقصد الكدية أو الشحاذة ، استمدها مباشرة من خطبة الأعرابى السائل فى المسجد الحرام التى رواها صاحب الأمالى عن ابن دريد » (٩٢) .

وقد وردت ، فى الواقع ، خطبتان على الأقل فى أحاديث ابن دريد من هذا النوع؛ إحداهما فى المسجد الجامع بالبصرة ، وجاءت فى حديث من أحاديث ابن دريد منسوب إلى أبى حاتم عن أبى عبيدة عن يونس قال :

« وقف أعرابى فى المسجد الجامع فى البصرة فقال : قلَّ النيل ونقص الكيل وعجفت الخيل واللَّه ما أصبحنا ننفخ فى وضح وما لنا فى الديوان من وشمة ، فهل من معين أعانه اللَّه يعين ابن سبيل ونضو طريق ؟ فلا قليل من الأجر ولا غنى عن اللَّه ولا عمل بعد الموت » (٩٣) .

أما الثانية ، فقد وردت فى حديث ابن دريد منسوب إلى أبى حاتم قال :

« بينما أنا فى المسجد الحرام إذ وقف علينا أعرابى فقال : يا مسلمون إن الحمد للَّه والصلاة على نبيِّه . إنى امرؤ من أهل هذا الملطاط الشرقى المواصى أسياف تهامة ، عكفت علىَّ سنون محق فاجتلبت الذرى وهشمت العُرى وجشمت النجم وأعجمت البُهم .. فهل من آمر بعير أو داعٍ بخير وقاكم اللَّه سطوة القادر وسوء الموارد وفضوح المصادر . قال : فأعطيته ديناراً وكتبت كلامه واستفسرته ما لم أعرفه » (٩٤) .

وإذا كان ابن دريد قد سبق الهمذانى - دون شك - إلى اتخاذ الكدية قالبًا أدبيًا تصاغ من خلاله الحيل وتظهر المفارقة ، فإن الجاحظ كان قد سبق ابن دريد [٩٥] - بنحو قرن ونصف - إلى اتخاذ الكدية موضوعًا تفصل أطرافه وحيله فى رسالة نقلها عنه البيهقى فى كتابه « المحاسن والمساوئ » ، وهو معاصر لابن دريد فى بداية القرن الرابع . ثم قدِّر لموضوع الكدية أن يتعمق فيه شاعران ، سلوكًا ونظمًا ، فى هذا القرن هما أبو دلف الخزرجي المتوفَّى سنة ٣٣١هـ ، والأحنف العكبرى المتوفَّى سنة ٣٨٥هـ ، وأن يأنس بنتاجهما ويشجعه الكاتب البارز الصاحب بن عباد المتوفَّى سنة ٣٨٥هـ ، وأن يشكل ذلك كله لونًا من التمهيد لأدب الكدية الذى أقام بديع الزمان الهمذانى المتوفى سنة ٣٩٨هـ معظم مقاماته عليه .

غير أنه إذا كان عالم الكدية يمثل جزئية فى أحاديث ابن دريد أسهمت فى ترسيخ ظاهرة أدبية فى القرن الرابع الهجرى - فلم تشغل الكدية ذاتها إلا جانبًا صغيرًا من عالم «الأحاديث» ، على حين شغلت طوائف أخرى جوانب مهمة من أحاديث ابن دريد ، وهى فى حاجة إلى التوقف أمامها .

وأبرز هذه الطوائف هى طائفة «الأعراب» وهى طائفة متعددة الوجوه ، وتعكس معالجة ابن دريد لها فى أحاديثه أصداء الأفكار التى كانت شائعة فى الحضر عن عالم البدو ، ومدى ما يتمتعون به من صفات عفوية متضاربة فى بعض الأحيان ، وبعض خصائصهم تلك يمكن أن تكون مثارًا للتفكه وبعضها الآخر يصبح مثارًا للتعلم والاقتداء بالصفات التى لم يفسدها التحضر [٩٦] . فهناك أعرابى « دخل على بعض الأمراء وهو يشرب فجعل يحدثه وينشده ثم سقاه فلما شربها قال : هى واللّه أيها الأمير ؛ أى هى الخمر ، فقال : كلا إنها زبيب وعسل ، فلما طرب قال له : قل فيها . فقال :

أتانا بِها صَفْراءَ يزعُم أنَّها ... زَبيبٌ فَصَدَّقْناهُ وَهْوَ كَذوبُ

وما هِيَ إلا لَيْلة غاب نَجْمُها ... أُواقع فيها الذَّنْبَ ثم أتوبُ

وإذا كانت الغفلة الممزوجة بالمكر هى العبرة التى تؤخذ من الحديث فهذان أعرابيان يختصمان إلى شيخ منهم فقال أحدهما :

« أصلحك اللّه ، ما يحسن صاحبى هذا آية من كتاب اللّه عزَّ وجل ، فقال : الآخر : كذب واللّه إنى لقارئ كتاب اللّه . قال : فاقرأ ، فقال :

عَلَقَ القَلْبُ رَبَابَا بعد ما شَابَتْ وشابا

فقال الشيخ : لقد قرأتها كما أنزلَها اللّه . فقال صاحبه : واللّهِ ، أصلَحك اللّهُ ، ما تعلمها إلا البارحة » [٩٧] .

وهذه الصور الساخرة من غفلة الأعراب تلتقى معها الصور الساخرة من غفلة أهل السواد عند الهمذانى ، والصور الساخرة من البسطاء وأهل الريف فى الأدب الروائى والمسرحى المعاصر . على أن للأعراب أوجهًا أخرى كثيرة ، فهم أهل الفصاحة والتعبير المحكم والوصف الدقيق ؛ فمنهم من يصف إخوته الثلاثة ، ومنهم من يصف خصال الرجال ، ومن يمدح ملكًا ، فيستحوذ على القلوب بعبارات قصيرة ، مثل :

« رأيتنى فيما أتعاطى من مدحك كالمخبر عن ضوء النهار الباهر ، والقمر الزاهر الذى لا يخفى على الناظر ، وأيقنت أنى حيث انتهى بى القول منسوب إلى العجز مقصر عن الغاية فانصرفت عن الثناء عليك إلى الدعاء لك ووكلت الإخبار عنك إلى علم الناس بك » .

ومنهم من يصف خيلاً أو يصف إبلاً أو يصف بنيه أو يعظهم أو ينصح الملوك أو يجابه الحُجَّاب بعبارات تدل على البلاغة والحكمة والإيجاز [٩٨] .

وإلى جانب ذلك ، فهنالك الكرم العفوى عند الأعراب ، فهذا أحدهم يهب ضيفًا له جملاً ويطلب من زوجه حبلاً يربطه به ثم يهب ثانيًا وثالثًا ، وفى كل مرة يطلب حبلاً ، وعندما تضيق زوجه بالهدية يقول لها : علىَّ بالجِمال وعليك بالحبال . وأخرى تجود

باللبن حين يطلب منها الماء ، وغيرها تتهم من يسأل عن ثمن الحليب بأنه ينتمى إلى قوم بخلاء ، وثكلى لا يمنعها حزنها على ولدها الذى فجعت به أن تقوم بواجب الكرم لعابرى السبيل .

وإلى جانب الأعراب ، هناك عالم النساء ، وهو عالم تحفل به الأحاديث من زوايا متعددة ، ويعكس فيما يعكس قيمة المرأة فى التراث الشعبى والحكايات المتخيلة . وقد ألمحنا إلى بعض الأحاديث التى تشير إلى دور المرأة ملكة ووزيرة ومستشارة ، وإلى تصور عالم تحكمه النساء ويستغنين فيه عن الرجال ، وإن كان «الحديث» قد انتهى بزواج الملكة وسرورها بذلك ، ويتصل بذلك حديث البنات العوانس اللائى رغب أبوهن فى إبقائهن إلى جانبه ومنعهن من الزواج وكيف تحايلن عليه ليرجع عن قراره وقد فعل [٩٩] ، وشروط المرأة فيمن يكون أهلاً لها ، ورفضها ما لا يتفق ورأيها ، وحديث البنات عن الزواج المثالى الذى يحلمن به [١٠٠] . وتظهر المرأة عاشقة تعبِّر عن حبها لرجل تندم على أنه طلقها متمثلة فى أم الضحاك المحاربية ، أو تظهر عواطفها نحو ابن عمها فى مثل قصة خليبة الخضرية [١٠١] ، وتظهر المرأة كذلك أمًا تحافظ على أبنائها وتناضل ضد من يحاول انتزاعهم منها وتنتصر عاطفتها القوية فى ذلك حتى على بلاغة البلغاء وعلم العلماء . وفى هذا الإطار يسوق ابن دريد حديثًا ذا مغزى يجرى فيه :

« بين أبى الأسود الدؤلى وبين امرأته كلام فى ابنٍ كان لها منه ، وأراد أخذه منها فسار إلى زياد وهو والى البصرة ، فقالت المرأة : أصلح اللّه الأمير ، هذا ابنى كان بطنى وعاؤه وحجرى فناؤه وثديى سقاؤه ، أكْلَؤه إذا نام وأحفظه إذا قام ، فلم أزل سبعة أعوام حتى إذا استوفى فصاله وكملت خصاله واستوكعت أوصاله وأمَّلت نفعه ورجوت دفعه ، أراد أن يأخذه منى كرهًا . فأدنى أيها الأمير (أى قوِّنى عليه) فقد رام قهرى وأراد قسرى .

فقال أبو الأسود : أصلحك اللّه ، هذا ابني حملته قبل أن تحمله ووضعته قبل أن تضعه وأنا أقوم عليه فى أدبه وأنظر فى أوده وأمنحه علمى وألهمه حلمى حتى يكمل عقله ويستحكم فتله .

فقال له زياد : اردد على المرأة ولدها فهى أحق به منك ودعنى من سجعك » (١٠٢).

وهكذا ، فإن عالم المرأة حاكمة وعاشقة ومعشوقة وبنتًا وأمّا وناصحة وبليغة ، يمثل جانبًا مهمًا فى أحاديث ابن دريد ، وهو جانب يمكن أنْ يكون موضع دراسة وتأمل لجوانب التطور فيه فى الأعمال التالية عليه ، كالمقامات وقصص العشاق عند أبى داود وابن حزم وغيرهما ، والحكايات الشعبية مثل «ألف ليلة وليلة» .

وهناك جوانب أخرى فى عوالم «الأحاديث» ، مثل جوانب الحمقى والمعوقين . فهذا الغلام الأحمق الذى يقول لأمِّه بالمدينة : « يوشك أن ترينى عظيم الشأن ، فتقول : وكيف ؟ واللّه ما بين لابتيها أحمق منك ، فيقول : واللّه ما رجوت هذا الأمر إلا من حيث يئست منه . أما علمت أن هذا زمن الحمقى وأنا أحدهم » (١٠٣) . هذا الغلام يقدم صورة فى الأحاديث لعالم سيكون مفضلاً فيما بعد لدى كُتَّاب النثر ، حتى تكتب كُتب عن أخبار «الحمقى والمغفلين» (١٠٤) ، وهى عوالم تعطى فرصة للأدباء لكى يسخروا من أزمانهم وانقلاب المعايير بها .

إن النافذة الصغيرة التى تركها لنا ابن دريد فيما تبقَّى من أحاديثه تكشف لنا عن المكانة التى يحتلها هذا العمل الرائد فى النثر الأدبى عند العرب على مستوى الشكل والمحتوى معًا ، وأى أثر يمكن أن يكون قد أحدثه ابن دريد فى عالم «النص النثرى» ، كما أحدث من قبل فى عالم «الدرس اللغوى والأدبى» وفى عالم النص الشعرى .

أحاديثُ ابن دُريــد
مُحاولة لتجسيد نصّ أدبي غائب



ترك ابن دريد «أحاديثه» الشهيرة التى رأينا ذكرها يتردد فى كُتب التراث والكتب الحديثة ، باعتبارها معلمًا مهمًا من معالم النثر الأدبى العربى ، وتطرح التساؤلاتّ حول أحقيتها بدور الريادة فى مجال الفن القصصى ، من خلال كونها نصّا شكل النموذج المحاكى أو المعارض أمام بديع الزمان الهمذانى عندما كتب مقاماته التى قامت بدور مهم – دون شك – فى تنشيط الإبداع الأدبى القديم نثرًا ، وجذب الاهتمام إلى النموذج «القصصى النثرىّ» إلى جانب النموذج الغنائى الشعرى ؛ وهو الاهتمام الذى سيتطور خلال العقود والقرون التالية مشكّلاً التراث النثرى القصصى فى الأدب العربى ؛ ذلك التراث الذى يدين لأحاديث ابن دريد ببعض ما ذكرنا من سمات ، يطرح الباحثون من حين لحين بآرائهم حولها فى محاولة لتحديدها وتبنى دورها وتأثيرها .

وعلى حين يدور الكلام – كثر أو قل – حول «الأحاديث» ، فإن «الأحاديث» نفسها تبدو «نصًا أدبيًا غائبًا» يصعب على قارئ الأدب المعاصر أن يعايشه وأن يتمتع به ، وأن يتفق أو يختلف مع الدارسين حول الخصائص التى ينسبونها إليه ، أو المزايا والعيوب التى يتناقشون حولها بصدده ، وفى كل الحالات يبدو «نصّا» قد فقد التأثير ، أو فقد استمراريته حين فقد وجوده «جسدًا أدبيّا متكاملاً» ، واقتصر هذا الوجود على أشلاء متناثرة من هذا الجسد ، تتناقلها أفواه الرواة مثقلة بسلاسل الإسناد . وإذا أريد لهذا النص ، ولغيره من النصوص الأدبية التى تشبهه وتنتمى إلى التراث العربى ، وتصل إلينا على هيئة أشلاء متناثرة أن تأخذ فرصتها فى إثراء الوجدان والمشاركة فى حركة الإحياء الأدبية فلا بد من إعادة تجميع الأشلاء وإعادة التصور فى ضوء هذا التجميع ، خاصة إذا كان ما بقى من الأجزاء صالحًا لإعطاء لون من

التصور حول الكل المفقود . وإذا جاز للمرء أن يستعين بالأساطير القديمة فى تقريب هذه الفكرة ، فإن الأسطورة المصرية القديمة التى كانت تتحدث عن جسد «أوزيريس» الذى قطعه أعداؤه ورموا بأجزائه المتناثرة فى أجزاء الوادى الفسيحة لكى يتخلصوا منه – لم تجد حلاً لإعادة القوة إليه إلا من خلال سعى «إيزيس» وراء الأجزاء المتناثرة وتجميعها بصبر ودأب ، ودعوتها للسماء أن تمنحها الروح من جديد .

ويتطلب هذا المنهج ، إذا كتب له أن يتحقق ، المرور بخطوتين رئيسيتين :

أولاً : إعادة النظر إلى الأجزاء المتبقية ، ومدى تمثيلها للكل الغائب ، والصورة الفنية التى بقيت عليها .

ثانيًا : إعادة تنظيم هذه الأجزاء ، وإعادة تقديمها ، على النحو الذى يتحقق من خلاله للقارئ المعاصر المتعة والفائدة الفنية التى ربما كانت تتحقق للقارئ القديم بطريقة مختلفة . وفى سبيل تحقيق هذا «الهدف» ينبغى أن يتحقق للدارس الحديث جزء من الطواعية ، وحرية الحركة ، لا تتعارض بالضرورة مع أمانة النص وقدسيته ، ولكنها تتفق مع الهدف المنشود منه .

إن الإنسان قد يسمح لنفسه باستطراد قليل ، حين تثير فكرة «إعادة تقديم التراث» مقارنة لا مهرب منها ؛ بين ما صنعه الغربيون مع تراثهم من مجهود فى هذا الشأن ، بالقياس إلى ما نقوم به . لقد تركزت جهود كثير من العلماء هناك حول أمهات الكتب الرئيسية فى الأدب والفكر والفلسفة وغيرها من فروع المعرفة ، تعيد تقديمها للأجيال الجديدة ، من خلال عرض جديد ، ولغة جديدة وتصور جديد مع المحافظة على خيوط قوية تربطها بالأصل ، وتعيد الماضى العتيق إلى ساحة المعاصرة بطريقة تجعل الأجيال تحسن استقباله والإفادة منه . ومن هنا ، فقد ضمنت هذه المجهودات الاستمرارية لأفكار القدماء ، وتطور الأفكار المعاصرة تطوراً يرتبط بالقديم ، ليس من الضرورى ارتباط البناء عليه ، وإنما ارتباط الحوار معه ، الذى قد يؤدى إلى تجديده أو قبوله كليًا أو جزئيًا ، أو حتى رفضه مع وضعه فى الحسبان امتدادًا وبعدًا مهمًا من أبعاد الحضارات الأصيلة .

ومن خلال هذا ضمنت الأشكال الفنية القديمة ، كالمسرحية والملحمة والشّعر الغنائى ، إعادة ظهورها والإفادة منها فى أجيال متلاحقة وبطرائق مختلفة ، وضمنت كذلك الأفكار النقدية والأدبية والفلسفية قدراً كبيراً من الامتداد والصمود والتعديل ، وضمنت الأسماء التراثية وجود مهمة ومعنى لها لدى المثقف المعاصر .

وكذلك كان الحال لدى علمائنا فى تاريخ تراثنا الطويل ، فقد كان جانب مهم من جهودهم مبنيّا على إعادة تقديم ما قدمه أسلافهم بطريقة تناسب اختلاف الأجيال ، مع قرب الزمن أحياناً ، والبناء عليه . ونموذج ابن دريد الواضح فى كتابه (الجمهرة) الذى أعاد عرض المادة العلمية لـ (العين) يؤكد ذلك . وما الشروح والحواشى والمتون والمعارضات التى قدمت فى أزمنة مختلفة إلا محاولات فى هذا الطريق ؛ لا ينقص من قيمتها ما أصاب بعضها من الجمود والتكرار .

ونحن اليوم فى حاجة إلى جهد علمى منظم فى سبيل إعادة «تقديم التراث» تقديماً معاصراً . وإن الإنسان ليتساءل : كم من المثقفين اليوم – فضلاً عن القراء العاديين أو عن غير القراء – لديه فكرة حية ، لا فكرة مُتْحَفيَّة ، عن أعمال الجاحظ وأبى حيان وأبى العلاء والمتنبى وابن سينا والغزالى وابن رشد وعبد القاهر والآمدى وأبى تمام وابن عربى والفخر الرازى والمبرّد وابن دريد وغيرهم ، وكم منهم لا تقف معلوماته حول هؤلاء الأعلام عند نص مدرسى قديم تجرَّعه لكى يمتحن فيه ، أو حتى – مع حسن الظن – عند ارتياد لنتاجهم نشداناً لسلامة اللغة وصحة الأداء ، دون الطموح إلى ما وراء ذلك ، من الوصول إلى منابع الإبداع الأدبى والفكرى ، التى علينا أن نجاهد لالتقاط نغمتها الصحيحة والإفادة منها فى تشكيل النغمة الملائمة لعصرنا .

إن «إعادة قراءة التراث» قد تكون مطلباً مهماً لتحقيق «الإحياء الأدبى والفكرى» الذى ندعو إليه جميعاً ، وفى إطار هذا التصور سوف نعود لإلقاء نظرة على أحاديث ابن دريد من خلال الخطوتين اللتين أشرنا إليهما .

توجد أجزاء من النثر الأدبى لابن دريد الذى تنتمى الأحاديث إليه ، فى مجموعتين من المؤلفات ؛ مجموعة تنسب إليه ، ومجموعة تنسب إلى من روى أو نقل عنه . وفى إطار المجموعة الأولى توجد مؤلفات مخطوطة وأخرى مطبوعة ، فهناك :

١ - مخطوطة كتاب «الأخبار المنثورة» ، وقد قال عنها بروكلمان : « توجد أوراق من الجزء الرابع والخامس والسادس منه فى المكتبة الخالدية بالقدس » (١٠٥) .

٢ - رسالة طبعت بعنوان : «كتاب الفوائد والأخبار» ، تحقيق إبراهيم صالح فى مجلة مجمع اللغة العربية فى دمشق ، المجلد السابع والخمسون سنة ١٩٨٢م .

٣ - رسالة بعنوان : «من أخبار أبى بكر بن دريد» ، تحقيق عبد المحسن المبارك فى مجلة «المورد» العراقية ، المجلد السابع سنة ١٩٧٨م .

٤ - كتاب بعنوان : (تعليق من أمالى ابن دريد) ، تحقيق السيد مصطفى السنوسى ، وقد صدر عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون بالكويت سنة ١٩٨٤م .

ولعل الكتاب الأخير يأتى - من حيث الأهمية ودلالة الجزء الحاضر على الكل الغائب - فى مقدمة هذه الأعمال المنثورة لابن دريد ، فقد اشتمل الكتاب على جملة مختارات من «أمالى ابن دريد» ودلت عباراته على وجود كتاب كبير الحجم كان يسمى «أمالى ابن دريد» ، وكان يتكون من سبعة أجزاء على الأقل . وقد بقيت هذه الأجزاء حتى منتصف القرن السابع الهجرى ؛ تاريخ نسخ مخطوطة «تعليق من أمالى ابن دريد» سنة ٦٤١هـ ، حيث أشارت المخطوطة إلى بعض أجزاء (أمالى) ابن دريد فى صفحات متعددة ، وحيث اختتمت بعبارة «هذا آخر الجزء السابع من أمالى ابن دريد» (١٠٦) . ومن اللافت للنظر أن يكون تاريخ الحديث عن كتاب نثرى لابن دريد من سبعة أجزاء ، مقاربًا لتاريخ الحديث عن ديوان شعرى له من خمسة أجزاء فى عبارة القفطى التى أشرنا إليها سابقًا . وقد تُوفِّى القفطى سنة ٦٤٦هـ ، أى فى العقد نفسه الذى نسخت فيه مخطوطة «تعليق من أمالى ابن دريد» . ومعنى ذلك أن هذين الكتابين وغيرهما لابن دريد كانا معروفين فى المكتبات العربية بعد وفاته بأكثر من ثلاثة قرون ؛ ومن ثم فتأثير هذه الكتب فى النتاج الأدبى فى هذه الفترة وما بعدها ينبغى أن يوضع فى حساب الدارس دائمًا .

على أن العبارات التى أشارت إليها مخطوطة «تعليق من أمالى ابن دريد» تلقى ضوءاً على ما أشار إليه بروكلمان من وجود مخطوطة كتاب «الأخبار المنثورة» فى المكتبة الخالدية بالقدس ، والإشارة إلى وجود أوراق من الجزء الرابع والخامس والسادس من هذا الكتاب . فهناك احتمال أن تكون الأخبار المنثورة هى «الأمالى» المفقودة ؛ خاصة أن الموضوع واحد فى الكتابين ، وأن كَمَّ الأجزاء المشار إليها متقارب وأن من المستبعد قليلاً أن يكون ابن دريد قد ألَّف كتابين كبيرين ، أحدهما من سبعة أجزاء والآخر من ستة على الأقل ، حول موضوع واحد . وإذن ، فالاحتمال الذى يظل فرضاً حتى رؤية مخطوطة القدس أن تكون هذه المخطوطة جانباً من «الأمالى» المفقودة التى لخصها أو عرض جانباً منها «تعليق من أمالى ابن دريد» .

التحقيق العلمى الذى صاحب مخطوطة (تعليق من أمالى ابن دريد) للسيد مصطفى السنوسى تحقيق علمى جيد ، عرف قيمة المخطوطة ، وأعطاها حقها من العناية ، وصدَّرها بدراسة جيدة متأنية عن ابن دريد ، وحاول أن يصل الأخبار الواردة فيها برواياتها فى كتب التراث النثرى المتعددة لتوثيقها وضبطها . وفى هذا الإطار استطاع المحقق – كما يقول – توثيق نحو ثمانين فى المائة من مجمل المادة التى تعرَّض لها الكتاب ، وهى مادة بلغت فى مجملها نحو مائتين وأربعين خبراً ومائة وسبعين مقطوعة شعرية ، وهو جهد علمى جاد ومفيد .

غير أن المحقق فاته فى بعض الأحايين أن يعرض نصوص الأحاديث والأخبار على أحاديث ابن دريد التى رواها أبو على القالى فى (أماليه) ، والتى تشكل أهم مصدر موثق لأحاديث ابن دريد عند القدماء والمحدثين ، مع أن المؤلف رجع إلى «أمالى» أبى على القالى ، بل عدَّها المرجع الأول فيما رجع إليه من الكتب القديمة (١٠٧) ، واستطاع إرجاع بعض الأخبار إليها . ومع ذلك فقد ندَّ عنه عدد لا بأس به من هذه الأخبار ، لم يقابل فيها بين ما جاء فى «التعليق» وما جاء فى «أمالى القالى» .

فهو عندما يعرض لحكاية «الغلام الأحمق» الذى قال لأمه : «يوشك أن ترينى عظيم الشأن» ويعلل أمله قائلاً لأمه التى تستغربه : « أما علمت أن هذا زمان الحمقى

وأنا أحدهم» ، حين يورد هذا الخبر ، يعلق عليه بأنه : « لم يجده فى أخبار الحمقى والأغبياء لابن الجوزى »[١٠٨]، ويكتفى بهذا ، مع أن الخبر ورد فى «أمالى القالى» بين أحاديث ابن دريد[١٠٩]. وحين يورد المجلس الذى عقده معاوية لبيعة يزيد يورد خطبة عمرو بن سعيد فى البيعة ويوثقها بالرجوع إلى «زهر الآداب» و «عيون الأخبار» و«العقد الفريد» ، مع أنها وردت أولاً فى «الأمالى» المنسوبة إلى ابن دريد[١١٠]. وكذلك الشأن بالنسبة إلى حديث الأعرابى المعتذر عن الإطالة فى المدح بعبارات بليغة، فهو كذلك من أحاديث ابن دريد المروية فى «الأمالى»[١١١]. أما نصيحة زياد لعماله التى أوردها مستنداً فى توثيقها إلى «عيون الأخبار» فهى كذلك من مرويات أبى على القالى عن ابن دريد[١١٢]، وتشبيه بعض علماء الهند صحبة السلطان بالجبل الوعر فيه الثمار الطيبة والسباع العادية يرد فى «تعليق من الأمالى» ويوثِّقه المحقق بالرجوع إلى «عيون الأخبار»، وهى - بالإضافة إلى هذا - من مرويات القالى عن ابن دريد[١١٣]. أما الأعرابى الذى يشاور ابن عمه ويأخذ بنصيحته ، فقد رواها التعليق من «أمالى» ابن دريد ، وثّقها المحقق بالرجوع إلى «عيون الأخبار» فقط ، مع أنها من مرويات القالى عن ابن دريد كذلك[١١٤]

إن هذه النماذج التى لم يتم فيها توثيق ابن دريد على «التعليق» من خلال أحاديث ابن دريد المروية فى «الأمالى» لا تقلل من قيمة المجهود الطيب الذى أشرنا إليه ، ولكنها تشير إلى أن مزيداً من الجهد ما زال مطلوباً فى محاولة جمع تراث ابن دريد من النثر الفنى ، وتوثيق هذا التراث وإعادة تقديمه .

ألحق محقق المخطوطة بكتاب «تعليق من أمالى ابن دريد» ملحقًا أسماه ملحق بـ «أمالى ابن دريد فى أمالى القالى ومزهر السيوطى» ؛ وهو ملحق صغير ، وأورد فيه خمس روايات فقط مما ورد فى «أمالى القالى» منسوباً إلى ابن دريد . والحق أننى لم أستطع أن أفهم سر تخصيص هذه الروايات الخمس من بين نحو سبعمائة خبر رواها القالى عن ابن دريد ، وأشار إليها المحقق نفسه فى مقدمته للكتاب[١١٥]. وقد ظننت

فى البداية أنها الأحاديث التى ورد فيها لفظ «أملى علينا ابن دريد» ، كما يوحى بذلك الحديث الأول ، لكننى وجدت الحديث الثانى يُفتتح بعبارة «حدثنا» ، وكذلك الخامس من هذه الأحاديث(١١٦). ومن هنا ، فقد ظلت حكمة وجود هذا الملحق ، أو على الأقل الجزء الخاص منه - «أمالى» القالى - خافية علىّ .

إذا كان هذا هو مجمل الآثار النثرية المعروفة فى الكتب المنسوبة إلى ابن دريد، فإن هناك آثاراً نثرية أخرى وجدت فى كتب علماء رددوا أو نقلوا عنه ، ومن بين هذه الكتب كتاب «قطوف الوريد» الذى لخص فيه جلال الدين السيوطى «أمالى ابن دريد» وأشار إليه محقق «التعليق» إلى أنها أكثر من مائة وخمسين خبراً(١١٧).

لكن المصدر الرئيسى فى هذا اللون من المؤلفات ، دون شك ، يتمثل فى كتاب «الأمالى» لأبى على القالى التلميذ المباشر لابن دريد ، الذى حمل معه كثيراً من علم ابن دريد مدوناً فى الصدور أو القراطيس ، وأملى على شهود مجلسه أيام الخميس فى مسجد قرطبة كثيراً من الروايات والأخبار المنسوبة إلى ابن دريد ، مشفوعة بوفاء التلميذ واحترامه للأستاذ ، فلم يكن يتحدث عنه إلا قائلاً : « وحدثنا أبو بكر رحمه اللّه » ، ويفرده بهذا الدعاء بين عشرات الأعلام الآخرين الذين ينقل عنهم فى «أماليه» ولقد مثلت الأحاديث المنسوبة إلى ابن دريد نحو ثلث كتاب «الأمالى» ، وتردد اسم ابن دريد فى معظم صفحات الكتاب تردداً يذكّر بشيوع اسم سلفه الخليل بن أحمد على صفحات الكتاب لسيبويه .

ولأهمية وكثرة وتنوع الأحاديث التى رواها القالى عن ابن دريد ، سنقصر هممنا على إعادة «تقديمها» هنا ، وفقًا للمنهج الذى أشرنا إليه ، لكى تضاف إلى ما حُقّق بالفعل من الأحاديث المنسوبة مباشرة لابن دريد ، مشكلة بذلك حلقة فى سلسلة ، ينبغى أن يستمر العمل فى تطويرها حتى تتشكل لدينا صورة ميسورة للقارئ المعاصر حول هذا التراث الفنى المهم .

منهج التناول:

لكى نوضح المنهج الذى نود أن نقيم على أساس منه «تجسيد النص الأدبى الغائب» لأحاديث ابن دريد التى رواها القالى ، ينبغى أن نتبين أولاً المنهج الذى اتبعه القالى نفسه فى إيراد هذه الأحاديث ، وهذا المنهج قد تلخصه كلمة «الأمالى» التى اختارها القالى عنوانًا لما أورده من مختارات حفظها عن العلماء السابقين عليه ، وهذه «الأمالى» اتخذت شكل محاضرات شفهية تعرف طريقها إلى الوجود عن طريق آذان الناس ممن يحضرون مجلس أبى على فى مسجد قرطبة ، قبل أن تعرفه لاحقًا عن طريق «عيون» القراء فى الأمكنة والأزمنة الأخرى . ومن ثم ، فإنها اتبعت منهج «المجلس» الذى يعتمد على الإمتاع من خلال تنوع الموضوعات وتشعبها ، لا من خلال وحدتها وتعمقها ، ثم إنها أرضت من خلال ذلك ذوق العصر الذى كان يأنس إلى هذا النوع من المعارف المتنوعة ، لا على مستوى السماع فقط ولكن على مستوى القراءة كذلك فى كتب «الأخبار» التى لا شك أن ابن دريد كان له تأثير بارز فى تشجيع تلامذته على التأليف فيها . والمنهج الأمثل فى هذا اللون من الكتب يلخصه تلميذ آخر لابن دريد ممن عاصروا القالى ، وحضروا معه مجلس أبى بكر ، وهو المسعودى صاحب «مروج الذهب» ؛ فقد لخص المسعودى هذا المنهج المنشود خلال حديثه عن كتاب كان يعتزم تأليفه فى هذا المجال ، ويبدو أنه لم يقدَّر له تأليفه . يقول المسعودى فى «مروج الذهب» :

« وأرجو أن يفسح اللّه لنا فى البقاء ، ويمد لنا فى العمر ، فنعقب تأليف هذا الكتاب بكتاب آخر نضمّنه فنونًا من الأخبار ، وأنواعًا من طرائف الآثار ، على غير نظم من التأليف ولا ترتيب من التصنيف ، على حسب ما سنح من فوائد الأخبار ، ونترجمه بكتاب "وصل المجالس بجوامع الأخبار ومختلط الآثار" »(١١٨) .

وهذا المنهج هو ما اتبعه القالى ؛ فليس هناك نظم من التأليف ولا ترتيب من التصنيف ، وإنما تأتى الأخبار على حسب ما سنح من فوائدها . والفوائد تختلف من مؤلف إلى آخر ؛ فقد يرى مؤلف الفائدة فى إيراد موضوع معين ، وقد يرى آخر

الفائدة فى إيراد طريقة معينة للتعبير ، أو فى إيراد آراء فكرية أو فلسفية أو فقهية أو غيرها ، أو يراها فى التعبير اللغوى فى ذاته ، ويبدو أن هذه الفائدة كانت موضع تركيز أبى على القالى ، وكادت أن تكون فى بعض الأحاديث الخيط الخفى الذى يجمع بين خبرين أو مجموعة أخبار متلاحقة ؛ ونقول : «كادت» لأنه فى كثير من الأحيان ، أيضًا ، ينعدم هذا الخيط فلا يُرى رابطة بين الأخبار المتلاحقة ، سوى رابط الفائدة والمتعة اللغوية والأدبية بعامة .

فى مقابل هذا الخيط الخفى ، لم يهتم القالى بخيوط أخرى كان يمكن أن تجمع بين الأحاديث المتناثرة ، وتوجد بينها لونًا من المتعة ربما يقدم مذاقًا مختلفًا ، ومنها الروابط الموضوعية ؛ فهناك مجموعات من الأحاديث تدور حول «الأعراب والبادية» وتعكس عالمهم فى عيون أهل الحضر من زوايا متعددة تمتد من البلاهة والغفلة إلى الأناة والحكمة . وهناك أحاديث أخرى تدور حول عالم «النساء والعشق» وتعكسُ بدورها صورة عن المرأة فتاة وزوجًا وأمًا وعاشقة ومعشوقة ، خاضعة للتقاليد ومتحايلة عليها ، وذات دور مهم فى المجتمع وإدارة شئونه . وهناك أحاديث عن عالم «الطرافة والنوادر» وهى تضم طوائف كثيرة بعضها يعيش على هامش المجتمع مثل الحمقى ، وبعضها يمر بمواقف حرجة وطريفة ، والشعراء لهم نصيب وافر فى هذا الباب . وهناك أحاديث حول «عالم الكهانة» الذى انقرض بمجىء الإسلام ، لكن ظلت بقايا له فى وجدان الناس ، وظلت تساؤلات وأساطير وأخبار تتناقل عن هؤلاء الذين يعرفون المخبأ أو يدَّعون ذلك ، وأحاديث عن عالم «الجنوب» تميل بدورها إلى إعطاء صورة عن جانب مختلف من الحضارة العربية القديمة ، سواء على مستوى غرابة اللغة التى يُعد الإلمام بها ضربًا من الثقافة الرفيعة ، أو على مستوى العادات التى تعيش بين الأقيال والملوك فى الجنوب . أما أحاديث عالم «الحكمة والفصاحة» ؛ فقد جمعت نوادر عن المواقف المتميِّزة وصياغتها المحكمة التى تمليها التجربة الإنسانية ، سواء ما كان منها عربى اللسان أو معربًا ، ويأتى عالم «التاريخ» ليمد الأحاديث بجملة كبيرة تُسند الأحاديث فيها إلى أسماء تاريخية معروفة كمعاوية وعبد الملك ، ولكنها

تعكس – قبل كل شيء – صورة هذه الشخصيات فى الوجدان الجماعى قبل أن تُعنى بإثبات خبر موثق «حقيقى» عنهم .

إن هذه الملامح التى تمثل القيمة الفنية التى ربما تكون «الأولى» فى الأحاديث ، لم يهتم بها القالى ، ولم يقف الأمر به عند عدم الاهتمام بتجاور الأحاديث المتصلة بموضوع واحد ، بل ولا حتى الأحاديث المتصلة بشخص واحد – وإنما كان يحدث أحيانًا أن نجد القصة الواحدة متصلة الأجزاء ، تروى فى موضعين متباعدين دون الإشارة إلى جزئها الآخر . ومن أمثال ذلك أن القالى يورد حديثًا فى الجزء الثانى عن البخترى بن أبى صُفرة ، وكيف أن امرأة أحد الأمراء راودته عن نفسها فأبى فكادت له عند المهلَّب بن أبى صفرة فغضب عليه ، ويورد بعدها بنحو مائتى صفحة جانبًا آخر من الحديث يتصل بغضب المهلب بن أبى صفرة على البخترى وعدم إسناد أعمال إليه ، واعتذار البخترى وقبول المهلب للاعتذار . ولا شك أن الخبرين ربما شكلا فى الأصل رواية واحدة عند ابن دريد ، خاصة أن سند الرواية فيهما واحد ، فهو يمر من ابن دريد إلى السكن بن سعيد إلى محمد بن سعيد إلى محمد بن عبّاد ، لكن الذى جزأ الرواية هو منهج القالى فى البحث عن تعبير معيّن هنا وتعبير غيره هناك ، أو هو ما سنحت به الذاكرة فى كل موقف .

ومن هنا ، فإننا نرى محاولة اتخاذ المنهج المقابل ، بمعنى أن تكون نقطة البدء من موضوع الحديث لا لغته وأن يصنف تبعًا لذلك ، وأن تُجمع الأحاديث المتشابهة موضوعًا فى إطار واحد على النحو الذى أشرنا إليه ، فربما يساعد ذلك على اقتراب القارئ المعاصر من نص غائب مجسد من نصوص التراث العربى القديم .

* * *

ملاحظات على الفن القصصى
فى "رسالة الغفران"



يمثل نص «رسـالة الغـفـران» لأبى العـلاء المعـرى (٣٦٣-٤٤٩هـ) واحـداً من النصوص الرئيسية فى تاريخ النثر العربى خاصة والأدب العربى عامة، ومن أكثر نصوص هذا الأدب تأثيراً على مسيرة الأجناس والنصوص الأدبية اللاحقة سواء على المستوى المحلى أو على المستوى العالمى.

و«رسالة الغفران» نص شديد الثراء تتنازعه مجالات عدة مثل تاريخ الأفكار، وعلوم اللغة، والمذاهب الفلسفية، والمعتقدات الدينية، وتاريخ الشعر وغيرها من المجالات المتشابكة التى حظيت ببعض اهتمامات الدارسين من قبل من خلال الحوار مع تجلياتها فى رسالة الغفران، لكنه أيضاً نص ينتمى إلى تاريخ الفن القصصى الخلاق، الذى أسهم أبو العلاء بنصيب وافر فى تطويره من خلال نص الغفران. وهو نص وهب الإمتاع القصصى دون شك للمنتمين إلى عصره وثقافته. وهو قابل لأن يهب مزيداً من الإمتاع للمنتمين إلى عصور أخرى ودرجات من الثقافة مختلفة من خلال الحوار الفنى معه. والمجال الذى اختارته «رسالة الغفران» مجال مبتكر يتعلق بعالم الغيب ومحاولة ارتياده وإطلاق الحرية للخيال وللغة وللعلاقات بين الأزمنة والأمكنة وتذويب الفواصل بين الجمادات والكائنات الحية العجماء أو الناطقة، وخلق متعة فنية – من خلال هذا كله – للنثر المجنح فى رحاب عالم اللغة، متكئاً أحياناً على اختبار خيال الشعراء ليثبت أنها قد تتلاشى أمام عصف الأهوال.

واللافت للنظر فى البدء أن اختيار «الثوب القصصى» لم يكن حتماً على كاتب نص «الغفران» فالنص يندرج فى إطار أدب «الجواب» لأنه جواب على رسالة ابن

القارح. وأدب الجواب يحكم غالبًا بمبدأ المشاكلة، فعندما يكون السؤال قصيدة أو أرجوزة أو مقامة أو رسالة أو لغزًا، يكون التحدى المطروح على المسئول أن يجيب سائله من جنس بيانه، ولم تكن رسالة ابن القارح لأبى العلاء قصة حتى يكون الثوب القصصى حتمًا فى الرد عليها، وإنما كانت خواطر شيخ حلبى قادته أعوامه الثمانون إلى التأمل فيمن أغرتهم متع الحياة وغفلوا عن التوبة فى حينها وقد عدد كثيرين منهم فى تاريخ الفكر والشعرا، وراعه السؤال المخيف: «كيف يصنع من عنده أن التوبة لا تصح من ذنب مع الإقامة على آخر؟ فلا حول ولا قوة»[٢٤]. هل فتح هذا السؤال أمام أبى العلاء باب التحول من الحال إلى المآل، من الندم إلى الغفران فكانت هذه القفزة القصصية الرائعة؟

إن حركة القاص فى مثل هذه الحالة لتبدو أكثر صعوبة من حركة القاص الذى يختار نقطة البدء بنفسه دون أن يكون قصُّه جوابًا، ودون أن يكون خياله صدى لواقع يحاوره، وإذا كانت هذه الصعوبة تجابه نقطة البدء فى النص القصصى للغفران، فإن صعوبة أخرى أكثر حساسية كانت تجابه نقطة الانطلاق والحركة، ذلك أن العالم الذى تم اختياره لتنمو فيه «الحكاية» كان عالم الدار الآخرة، وهو عالم لم تكن الصورة عنه محايدة فى درجة الصفر، يستطيع خيال القاص أن يشكلها كما يشاء، ولكنها كانت مملوءة بالتصور الدينى فى النصوص المقدسة وامتداداته فى تأويلات الوعاظ والحكائين؛ مما يتطلب من القاص مهارة خاصة ينبغى أن تتبدى فى طرافة الحركة الخيالية وجدَّتها من ناحية، وعدم اصطدامها بالثوابت من ناحية ثانية .

ولقد تبدت براعة أبى العلاء فى تناول الخيطين معًا بين أصابعه منذ العبارات الأولى التى بدأ بها رده على رسالة ابن القارح لكى ينمو بالرد إلى قصة الغفران، كان مفتاح الرد هو عبارة : «الكلمة» وهو مصطلح يمتد عند أبى العلاء فيشمل «الرسالة» كما يشمل القصيدة[٢٥]. والكلمة هنا وقد أطلقت على رسالة ابن القارح تتحرك تحركًا استعاريًا على مستويين: أولهما المستوى الرأسى ومن خلاله يكون الكلم

الصالح قابلاً للصعود إلى الملأ الأعلى : «ولعله، سبحانه، قد نصب لسطورها المنجية، معاريج من الفضة أو الذهب تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء، وتكتشف سجوف الظلماء بدليل الآية ﴿إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ﴾،[٢٦] ومن خلال هذا التصعيد الرأسي، تصبح كلمات الرسالة قابلة لأن تصعد إلى الملأ الأعلى وأن تحمل صاحبها معها.

أما المستوى الثاني للنمو، الذي يمهد للدخول إلى العالم القصص، فهو مستوى «الترشيح» وهو تقنية معهودة لدى البلاغيين العرب يتم من خلالها النمو بالمشبه به أو المستعار منه والإيغال من خلاله فى عالم الخيال[٢٧]. وأبو العلاء يلجأ إلى هذه التقنية عندما يجعل الكلمة الطيبة شجرة لها أصول ثابتة وفروع سامقة وثمار يانعة في كل حين : «وهذه الكلمة الطيبة كأنها المعنية بقولة : ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا﴾»[٢٨].

وبهذين المستويين من النمو جعل كلمات الرسالة التالية أجنحة صعدت إلى عالم الغفران، وشجراً غرس فى تربته وامتدت فروعه فى أرجاء وأينع ثمره وآتى أكله. ولقد فتح ذلك «الترشيح» باب النمو التخييلى، فأغصان الشجر وظلاله تستدعى المستظلين به: «والولدان المخلدون فى ظلال تلك الشجرة قيام وقعود ... يقولون : .... نحن وهذا الشجر صلة من الله لعلى ابن منصور، تُخبَّأ له إلى نفخ الصور»[٢٩]، وأصل الشجر الثابت يستدعى ما يغذى نباته من المياه والأنهار «وتجرى فى أصول ذلك الشجر أنها تختلج من ماء الحيوان، والكوثر يمدها فى كل آن»[٣٠].

والأنهار الجارية تستدعى ما يسح فيها ومن يجلس على شواطئها ومذاقها المتميز خمراً وعسلاً، ويستدعى ذلك ما قيل فى خمر الدنيا وأوانيها ومصير الشعراء الذين قالوا وسؤالهم عن المقارنة بين ما رأوا هنا وهناك . وهكذا تتسع القاعدة «الترشيحية» لتصبح أصلاً يتم التحرك خلاله والنمو به لصنع عالم حكائى مكتمل يتوالى توالد الحكايات فيه من منابع مختلفة، حقيقية أو تخييلية أو أسطورية من جهة، وإنسانية

وملائكية وشيطانية وحيوانية وطبيعية من جهة أخرى، كما يتم تقديمها متداخلة أو مستقلة من خلال معارض حكائية متنوعة بدءًا من الاستعارة الموحية إلى الشريحة القصصية إلى الموقف القصصى إلى القصة المكتملة.

إن اللغة التى يناط بها أن تصوغ هذا العالم الحكائى الغريب لكى تقربه من خيال سامع لم يره، وتنقل إليه شيئًا «لم يخطر على قلب بشر» - لغة من شأنها أن تستعين بكثير من أجنحة «الحرية»، وأن تفك كثيرًا من الارتباطات التى استقرت بين الدوال والمدلولات وبين المفردات بعضها والبعض الآخر وبين الخصائص التى ارتبطت بأنواع من الكائنات حتى أصبحت من لوازمها منطوقًا ومفهومًا، وذلك ما حاول أن يقدمه النص القصصى لرسالة الغفران.

لقد أشار أبو العلاء فى مرحلة مبكرة من النص إلى أن نمط «القول» الذى يرد فى نصه أشبه بلغة الأحلام: «وهذا فصل يتسع، وإنما عرض فى قول نام، كخيال طرق فى المنام»[٣١]. وهكذا الحكم وحده يحرر اللغة من كثير من قيود الترابط المألوفة، غير أن محدودية اللغة البشرية فى نهاية المطاف ومحدودية المعنى المقصور فى ذهن السامع من خلال خبرته البشرية، تضع أمام القاص المجنح عقبة أخرى، فهو إذا أراد مثلا أن يصف «العسل» فى عالم ما وراء الغيب فيما تشير إليه الآية الكريمة ﴿وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى﴾ وجد أنه فى خلد السامع يشير إلى شىء حلو المذاق، وأن الشعراء يستلهمون المعنى فى المواقف المعنوية العذبة فى مثل قول الحارث بن كلدة:

فما عسلٌ ببارد ماء مُزْنٍ   على ظمأٍ لشاربه يُشابُ

بأشهى من لقيِّكمُ إلينا   فكيف لنا به ومتى الإيابُ

ولكنه يحس بأن عسل الجنة تفوق لذته آلاف المرات ما تحتمله كلمة «العسل» البشرية، فيريد أن يلجأ إلى «تحرير» الكلمة من محدودية الدلالة وأن يفك عقالها، فيلجأ إلى إقامة نوع من «التضاد» بين المدلول الراسخ والمدلول الجديد فى المناخ الجديد، فيكون موقع «العسل» السائد من مدلوله المستحدث كموقع الزفت والقطران من

الفالوذج، يقول : «ولو أن الحارث بن كلدة طعم من ذلك الطريم (العسل) لعلم أن الذى وصفه يجرى من هذا المنعوت مجرى الدفلى «الزفت» الشاقة من الرعدية (الفالوذج الرجراج)[٣٢]. وكذلك الشأن مع كلمة «السلوى» التى يستخدمها الشعراء فإذا ما قورنت بالسلوى فى عالم الغيب كانت أشبه بشجر القار المر النابت فى الرمال[٣٣].

والقاص الذى يتكرر منه هذا الصنيع فى مواقف مختلفة يسعى إلى أن يحرر اللغة – وهى أداته الرئيسية فى بناء عالمه الجديد – من القيود التى تحد من مدلولاتها فى الذهن، وأن يسد الفجوة بين الطاقة المتناهية للمفردات اللغوية فى الاستعمال البشرى والطاقة غير المتناهية للخيال الأخروى.

إن «الحرية» مفتاح رئيسى لفهم بعض أسرار الروعة والإبهار فى عالم أبى العلاء القصصى وهى حرية تعود معها الكائنات فى خيال القصاص إلى عجينتها الأولى فتكون قابلة لإعادة التشكيل واستكمال النواقص وإقصاء المألوف. وتلك واحدة من مفاتيح الفن العظيم فى كل زمان ومكان، فهذه رحلة القنص التى يقوم بها ابن القارح ومعه عدى بن زيد فى الجنة وهما يطاردان قطيعًا من البقر والحمر الوحشية على سابحين من خيل الجنة، فإذا ما اقتربت أطراف السنان من ذيل بقرة، تكلمت: «أمسك، رحمك الله، فإنى لست من وحش الجنة التى أنشأها الله ولم تكن فى الدار الزائلة ولكننى كنت فى محلة الغرور (الدنيا) أرود فى بعض القفار، فمر بى ركب مؤمنون قد كرى زادهم فصرعونى واستعانوا بى على السفر فعوضنى الله بأن أسكننى فى الخلود»[٣٤]. وعلى النحو نفسه يتحدث حمار الوحش عندما يوشك أن يصاد ليخبر أنه دخل الجنة لأن جلده صنعت منه القراب فشرب منها الصالحون وتطهروا[٣٥]. وما دامت البقرة والحمار قد كسرا قيد الصمت ودخلا عالم الكلام فإن «من شأن طير الجنة أن يتكلم»[٣٦]، كما يقول أبو العلاء فى صورته القصصية الجميلة التى يقدمها لركب الإوز الذى مر على روضة فى الجنة فيها ابن القارح وجماعة معه فيقلن : «ألهمنا أن نسقط فى هذه الروضة فنغنى لمن فيها ... فينتفضن فيصرن جوارى كواعب يرفلن فى وشى الجنة، وبأيديهم المزاهر وأنواع ما يلتمس به الملاهى فيعجب وحق له العجب،

وليس ذلك ببديع من قدرة الله جلت عظمته»، ولسوف تتألق فرقة الراقصات من الإوز، العازفات البارعات ويصمدن أمام كل اختبار فى الموسيقى يطرح عليهن، ويعزفن بكل لحن معهود أو غير معهود، ويبدين من ألوان الجمال والدلال ما يجعل ابن القارح يقترح على النابغة الجعدى - وكان فى حالة غضب إثر نقاش حاد جرى بينه وبين الأعشى - أن يتمتع بإحدى هؤلاء الحوريات قائلاً : «يا أبا ليلى إن الله جلت قدرته منَّ علينا بهؤلاء الحور العين اللواتى حوَّلهن من خلق الإوز، فاختر لك واحدة منهن فلتذهب معك إلى منزلك، تلاحنك أرق اللِّحان وتسمعك ضروب الألحان، فيقول «لبيد بن ربيعة» إن أخذ أبو ليلى قينة وأخذ غيره مثلها، أليس ينتشر خبرها فى الجنة فلا يؤمن أن يسمى فاعلو ذلك أزواج الإوز؟ فتضرب الجماعة عن اقتسام أولئك القيان»[٣٧].

إن قدر الحرية المتاحة أمام التشكيل الحكائى يتسع فلا يُصبح وقفًا على كسر حاجز الصمت، وتفجر اللغة على لسان العجماوات، ولكنه يتعداه إلى كسر حاجز «الصورة الثابتة» والانتقال إلى طواعية التشكيل وهى حرية تفجر ما لا نهاية له من الصور المحتملة، وتتحول معها أحلامَ الاستعارات فى اللغة إلى مواقف قصصية رائعة، ألم تربط اللغة فى استعاراتها طويلاً بين الأنثى والفاكهة فكان التفاح فى الخدود والرمان فى الصدور والورد فى الشفاه والعنم فى أطراف الأصابع ، وغير ذلك مما أبدعته استعارات اللغة؟ إن حرية التشكيل تتجاوز ذلك الموقف الاستعارى لتجعل القاص يحدثنا عن «الفاكهة الأنثى» وعن شجر فى الجنة يعرف بشجر الحور : «يجىء إلى حدائق لا يعرف كنهها إلا الله فيقول له الملك : خذ ثمرة من هذا الثمر فاكسرها فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور، فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة أو ما شاء الله من الثمار فيكسرها فتخرج منها جارية حوراء عيناء تبرق لحسنها حوريات الجنان، فتقول : من أنت يا عبد الله، فيقول : أنا فلان ابن فلان، فتقول : إنى أمنى النفس بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة»[٣٨].

ولا تقف حرية التشكيل التى يطلقها القاص من عقالها، عند حد رؤية الأشياء على غير ما ألفت عليه فى الواقع الجامد: حيوانات تتكلم، وإوز تغنى وتعزف وترقص،

وحوريات يخرجن من ثمار السفرجل والرمان والتفاح - وإنما تتعدَّى ذلك إلى نقل جانب من هذه الطاقة التى هى للخالق وحده إلى المخلوق الصالح، فيكون فى طوق هذا المخلوق فى الجنة أن يشكل المخلوقات التى يحبها على ما يهوى . هذا هو ابن القارح وقد مُنح واحدة من حوريات «الفاكهة الأنثى» ، يخطر فى باله وهو ساجد أنها ربما تكون - على حسنها - ضاوية الأرداف، فإذا به وقد قام من سجوده يجدها ذات أرداف لا نهاية لها فيتمنى أن تصغر عن ذلك «فيقال له : أنت مخير فى تكوين هذه الجارية كما تشاء فيقتصر من ذلك على الإرادة»[٣٩].

وتشيع هذه الظاهرة التى تلغى الفواصل بين تمنى الأشياء فى النفس وتحققها فى الخارج، فإذا تمنى ابن القارح وعدى بن زيد والنابغة الذبيانى والنابغة الجعدى أن يكون معهم الأعشى وقالوا : «فكيف لنا بأبى بصير؟» فلا تتم الكلمة إلا وأبو بصير قد خمسهم فيسبحون الله ويمجدونه ويحمدونه على أن جمع بينهم «وهو على جمعهم إذا يشاء قدير»[٤٠]. وإذا تمنى النابغة أن يحضر رواة الشعر مجلسه ليؤيدوا رأيه فلا يكاد ينطق بالقول «إلا والراوة أجمعون قد أحضرهم الله القادر»[٤١]. وإذا اشتاق ابن القارح إلى سماع غناء القيان فى فسطاط مصر وفى بغداد لإحدى القصائد، سارعت جماعات من الطير اللاقطة لكى يتحولن إلى «خلق حور غير متساقطة تلحن قول المخبل السعدى» :

ذكر الرباب وذكْرها سُقْمُ   وصَبا وليس لِمَن صَبا عَزْمُ

وإذا أَلَمَّ خَيالها طَرفَتْ   عَينى فَماءُ شُئونِها سَجْمُ

«فلا يمر حرف ولا حركة إلا ويوقع مسرة لو عدلت بمسرات أهل العاجلة منذ خلق الله آدم إلى أن طوى ذريته من الأرض لكانت الزائدة على ذلك، زيادة اللج المتموج على دمعة الطفل»[٤٢].

وتقنية «حرية التشكيل» التى تفتح كثيراً من الأبواب المؤدية إلى عالم البناء القصصى المتميز فى رسالة الغفران تتجسد أحياناً فى صورة «إعادة التشكيل»، وهى

صورة تبرز كثيراً من الأبعاد الإنسانية لهذا العمل الأدبى الكبير. وتقوم فكرة إعادة التشكيل على مبدأ «تعويض النواقص» وإحداث التوازن لمن حرموا قدرًا من أوجه الجمال أو الكمال فى الدنيا العاجلة، فتتحول صورهم من خلال إعادة التشكيل إلى صور تبلغ درجة الكمال فى النقيض المفقود. وأبو العلاء الذى حرم نعمة البصر وحرم ألوان «الحرية» المترتبة عليها فى الدنيا واختار أن يكون رهين المحبسين، هو الذى يرسم بقلمه صورة الجمال ويعوض النواقص للمحرومين، فها هو الأعشى «وقد صار عشاه حَوَرًا معروفًا، وانحناء ظهره قوامًا موصوفًا»[٤٣]، وها هو زهير ابن أبى سلمى الذى كان رمزًا لحمل ثقل الشيخوخة وأعبائها والسأم من الحياة، يرتد فى الجنة «شابًا كالزَّهرة الجنيَّة ... كأنه ما لبس جِلباب هَرَم ولا تأفَّف من البَرم، وكأنه لم يقل :

سَئِمْتُ تكاليفَ الحَياةِ ومَنْ يَعِش   ثَمانينَ حَوْلاً- لا أبا لك- يَسْأم[٤٤]»

ومثله لبيد بن ربيعة الذى يتردد بيته المشهور فى السأم

ولَقَدْ سَئِمتُ مِنَ الحَياة وطولها   وسُؤالِ هَذا النّاس : كَيفَ لَبيدُ؟

ها هو يمر فى الجنة وهو «شاب فى يده محجن ياقوت»[٤٥]

أما الشعراء الخمسة العور من بنى قيس : تميم بن مقبل وعمرو بن أحمر والشماخ بن ضرار وعبيد بن الحصين، وحميد بن ثور، فعندما يراهم ابن القارح فى الجنة يقول : «ما رأيت أحسن من عيونكم فى أهل الجنان، فمن أنتم خلد عليكم النعيم؟ فيقولون: نحن عوران قيس»[٤٦]. وليست إعادة التشكيل وتعويض النواقص فى العالم القصصى لرسالة الغفران وقفًا على مشاهير الشعراء والكتاب وحدهم بل إنها تقنية تمتد إلى البسطاء من عامة الناس وتفتح أمامهم آفاق الآمال والأحلام، ويرمز لهم النص القصصى بامرأتين دميمتين فقيرتين إحداهما من حلب والأخرى من بغداد، ولكنهما تتحولان إلى اثنتين من الحور العين يلتقى بهما على بن منصور فينبهر بالسحر والجمال، تقول إحداهما له: «أتدرى من أنا يا على بن منصور؟ فيقول: أنت من حور الجنان اللواتى خلقكن الله جزاء للمتقين، وقال فيكن: ﴿كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ﴾

فتقول : أنا كذلك بإنعام الله العظيم، على أنى كنت فى الدار العاجلة أعرف بـ «حمدونة» وأسكن فى باب العراق بحلب وأبى صاحب رحى وتزوجنى رجل يبيع السَّقْط، فطلقنى لرائحة كرهها فى فمى وكنت من أقبح نساء حلب، فلما عرفت ذلك زهدت فى الدنيا الغرارة وتوفرت على العبادة وأكلت من مغزلى فصيرنى ذلك إلى ما ترى .

وتقول الأخرى: أتدرى من أنا يا على بن منصور؟ أنا «توفيق السوداء التى كانت تخدم فى دار العلم ببغداد ... وكنت أخرج الكتب إلى النساخ فيقول : لا إله إلا الله، لقد كنت سوداء فصرت أنصع من الكافور»[٤٧].

إن تقنية «إعادة التشكيل» فى الفن القصصى لرسالة الغفران لا تتوقف عند ظاهرة «تعويض النواقص»، بل قد تتحقق من خلال الصورة المقابلة التى يتم فيها إحداث التوازن من خلال «سلب المزايا الخاصة» من الذين كانوا يتمتعون بها فى الدنيا، وخلعها على من كانوا قد حرموا منها. والصورة القصصية التى تجسد ذلك فى الغفران هى صورة «الجن» الذين كانوا قد أعطوا فى الدنيا القدرة على التشكل والتحول فحرموا فى الآخرة ميزة أن يظلوا شباباً كأهل الجنة من الإنس وأصبحت تظهر عليهم علائم الشيخوخة كما حدث مع الجنى الذى حاوره ابن القارح فى يالجنة: «يا أبا هدرش مالى أراك أشيب وأهل الجنة شباب؟ فيقول : إن الإنس أكرموا بذلك وأحرمناه لأننا أُعطينا الحولة فى الدار الماضية فكان أحدنا إذا شاء صار حية، وإن شاء صار عصفوراً وإن شاء صار حمامة فمُنعنا التصور فى الدار الآخرة»[٤٨].

وتقنية «إعادة التشكيل» تبلغ مداها عندما ترى الكائنات تنتقل من «صورة» إلى «أخرى» ثم تعود إلى صورتها الأولى، دون أن تذوق «الألم» الذى يصاحب التحول عادة، لأن الجنة تخلو من الألم، حتى الفريسة التى تصاد وتؤكل تحس بلذة الصيد كما يحس بها الصائد وتشعر بمتعة المأكول كما يشعر هو بمتعة الآكل. وها هو «أسد القاصرة» يقول: «أنا أفترس ما شاء الله فلا تأذى الفريسة بظفر ولا ناب ولكن تجد من اللذة كما أجد بلطف ربها العزيز»[٤٩]، وها هو طاووس يمر أمام معمر بن المثنى

فيتمنى أن لو وجده أمامه مطبوخًا بالخل «فيتكون كذلك فى صفحة من الذهب، فإذا قضى منه الوطر، انضمت عظامه بعضها إلى بعض ثم تصير طاووسًا كما بدأ، فتقول الجماعة، سبحان من يحيى العظام وهى رميم»[٥٠]، فإذا مرت من أمام النحاة إوزة تمناها كل على طريقة الطهى التى يحبها «فتتمثل على خوان من الزمرد، فإذا قضيت منها الحاجة عادت بإذن الله إلى هيئة ذوات الجناح»[٥١]. وهكذا يستطيع أبو العلاء من خلال «حرية التشكيل» وما يتوالد عنه من تقنيات فرعية أن يقودنا إلى منابع جديدة للإمتاع القصصى من خلال إعادة تشكيل الواقع وإذابة قيوده والتخفيف من جهامته. و«أحرى بنا أن نزعم أن الغناء الذى يملأ أرجاء رسالة أبى العلاء لا يعدو – إذا خلصت نفوسنا – نوعًا من تحرير النفس من الحزن والخوف»[٥٢].

* * *

إن قضية «المنابع الجديدة» تثير التساؤل حول تنوع منابع الحكاية ومصادرها فى رسالة الغفران. وكما يقول رولان بارت: «إن كل مادة تصلح لأن يشكل منها الإنسان حكاية، يمكن أن تكمن الحكاية فى الصورة الثابتة أو المتحركة أو فى الإشارة أو فى خليط من الإشارات والصور والكلمات، إنها كامنة فى الأسطورة والخرافة والقصة والرواية والملحمة والتاريخ والمأساة والملهاة والمشهد الصامت واللوحة المرسومة والزجاج الملون، والأحداث المختلفة والحوار بين الأفراد، وهى موجودة تحت أشكال تكاد أن تكون غير متناهية فى كل الأزمنة والأمكنة فى كل المجتمعات»[٥٣].

والواقع أن رسالة الغفران استلهمت كثيرًا من هذه المنابع وفى مقدمتها التاريخ الذى استقت منه ذاكرة أبى العلاء كثيرًا من الأحداث والتقطت كثيرًا من الأسماء، فوظَّفتها من خلال التحوير وإعادة التشكيل توظيفًا فنيًا، على نحو ما أشرنا. ولقد نعجب لكثرة الأسماء التاريخية التى وردت فى الغفران والتى تكاد تبلغ ستمائة اسم[٥٤] مشكلة غابة كثيفة من الأسماء الحقيقية كان يمكن أن تكون عائقًا أمام حرية الحركة لدى الحاكى التخييلى. ولكن أبا العلاء كان يعرف طريقه الخاص فى المسارب

الضيقة فى غابة الأسماء. ولقد يلاحظ أن معظم هذه الأسماء يلتقى بها ابن القارح فى الجنة فى مشاهد الحشر، وأن نفراً قليلاً هم الذين اضطرهم أبو العلاء أن يرافقوا إبليس فى النار، حتى إن بعضاً من شعراء الجاهلية تسرَّب إلى الجنة لأن بيتاً قاله قد غفر له .

وإلى جانب التاريخ توجد «الأساطير» كمصدر قصصى للحكاية عند أبى العلاء ومعظم هذه الأساطير تنتمى إلى عالم الحيوانات والزواحف مثل أسطورة الحية الوفية «ذات الصفاء»[٥٥] التى وفت لصاحبها وكانت تصنع إليه لجميل، ولكن صاحبها لم ينس أنها كانت قد قتلت أخاه من قبل فحاول أن يغدر بها وأن يضربها بالفأس وهى على الصخرة «فلما وقيت ضربة فأسه، والحقد يمسك بأنفاسه، ندم على ما صنع أشد الندم ... فقال للحية مخادعاً: هل لك أن نكون خلين؟ فقالت: لا أفعل وإن طال الدهر». وتلك الحية يلتقى بها ابن القارح فى الجنة جزاء وفائها .

ومنها الحية التى كانت تسكن فى دار الحسن البصرى وحفظت عنه القرآن من أوله إلى آخره[٥٦]. فلما توفى رحمه الله، انتقلت إلى جدار فى دار أبى عمرو بن العلاء «فراجعت عليه القرآن وقراءاته. وهى تحاور ابن القارح فى القراءات وروايا تها، وعندما يشتد عجبه تدعوه إلى الإقامة وتعده بأنها يمكن أن تنتفض فتصير مثل أحسن غوانى الجنة، لو ترشَّف رضابها لعلم أنه أفضل من الترياق، ولو تنفست فى وجهه لعلم أن ريح عبلة التى كان يحن إليها عنترة فى قوله :

وكأن فارة تاجر بقسيمة   سبقت عوارضها إليكِ من الفمِ

ليست بجانب ريحها إلا كرائحة البخر فى الفم، ولكن ابن القارح يصاب بالذعر من اقتراحها وينصرف».

ومن عالم الحيوان يلتقى ابن القارح فى الجنة «بأسد القاصرة» ويعجب عندما يجده يلتهم من الظباء المائة والمائتين وهو الذى كان فى الدنيا «يفترس الشاة العجفاء فيقيم عليها الأيام لا يطعم سواها شيئاً»[٥٧]. فإذا ما سأله عن خبره، عرف أنه الأسد

الذى استجاب لدعوة الرسول ﷺ عندما جاءه عتبة ابن أبى لهب. وكان النبى قد زوجه ابنته رقية قبل البعثة، فلما بُعث جاء عتبة وقال: يا محمد، أشهد أن قد كفرت بربك وطلقت ابنتك، فدعا الرسول ربه أن يسلط عليه كلبًا من كلابه، فخرج إلى الشام مع ركب حتى إذا كانوا بوادى القاصرة وهى أرض فيها سباع، نزلوا فافترشوا صفًا واحدًا فقال عتبة : أتريدون أن تجعلونى حجزة، لا والله لا أبيت إلا فى وسطكم، فجاء السبع ليلاً وهم نائمون، فشم رؤوسهم رجلاً رجلاً، حتى انتهى إلى عتبة فأنشب أنيابه فى صدغيه، فصاح : قتلتنى دعوة محمد(٥٨). ويلتقى كذلك فى الجنة بالذئب الذى تكلم على عهد النبى ﷺ عندما خاطب أهبان الأسلمى وكان فى غنم له، فهجم عليها ذلك الذئب فلما صاح به الأسلمى، وكان الذئب جائعًا جريحًا منذ ليال كثيرة أقعى على ذيله وخاطبه قائلاً : أتحول بينى وبين رزق قد ساقه الله إلىَّ(٥٩)؟

وإلى جانب الأساطير، قد تكون الصورة الاستعارية العابرة نبعًا لحكاية طريفة، فأنهار الخمر فى الجنة «تلعب فيها أسماك على صور السمك بحرية ونهرية وما يسكن فى العيون النبعية، إلا أنه من الذَّهب والفضة وصنوف الجواهر ... فإذا مد المؤمن يده إلى واحدة من ذلك السمك شرب من فيها عذبًا»(٦٠). فهذه الصورة الاستعارية، التى يتردد نمطها كثيراً فى رسالة الغفران – تفجر نبعًا للحكاية، يضاف إلى ينابيع الإنسان والجان والزواحف والطير والحيوان.

* * *

ينسج أبو العلاء من هذه الروافد ألوانًا من الفن القصصى تتراوح أشكالها بين التعبير القصصى والمشهد القصصى، والمشاهد المتتابعة والقصة المكتملة، ويتحقق فى بعضها الكثير من العناصر المألوفة فى الفن القصصى، من التشويق والعقدة والمفاجآت والحل.

وفى إطار المشاهد القصصية المتتابعة، تأتى حكاية نجاة الأعشى من النار، فقد سأله ابن القارح عندما فوجئ به فى الجنة : «كيف كان خلاصك من النار، وسلامتك من قبيح الشنار؟ فيقول : سحبتنى الزبانية إلى سقر فرأيت رجلاً فى عرصات القيامة

يتــلألأ وجــهــه تلألؤ القـمـر، والناس يـهـتـفـون به من كل أوب : يا مـحـمـد يا مـحـمـد، الشفاعة !! نمت بكذا ونمت بكذا فصرخت فى أيدى الزبانية : يا محمد أغثنى فإن لى بك حرمة ! فقال : يا على، بادره فانظر ما حرمته؟ فجاءنى على بن أبى طالب صلوات الله عليه وأنا أعتل كى ألقى فى الدرك الأسفل من النار، فزجرهم عنى وقال : ما حرمتك، فقلت أنا القائل:

فآليتُ لا أرثى لهـا من كَـلالةٍ ولا مِن حَفٍ حتى تلاقى مُحمّدًا

نبىٌ يرى مـا لا تَرون، وذِكـرُه أغار - لعَمرى - فى البلاد وأنجدا

وقد كنت أؤمن بالله وبالحساب وأصدق بالبعث وأنا فى الجاهلية الجهلاء .. فذهب على إلى النبى ﷺ فقال : يا رسول الله ، هذا أعشى قيس قد روى مدحه فيك، وشهد أنك نبى مرسل، فقال : هلا جاءنى فى الدار السابقة؟ فقال على : قد جاء، ولكن صدته قريش وحبه للخمر، فشفع لى، فأدخلت الجنة على أن لا أشرب فيها خمرًا، فقرت عيناى بذلك .. وكذلك من لم يتب من الخمر فى الدار الساخرة، لم يسقها فى الآخرة»(٦١).

ويلاحظ أن المشاهد القصصية تتوالى فى سهولة ويسر بل وفى مستوى لغوى ميسور يختلف عن المستوى الذى تلجأ إليه رسالة الغفران ذاتها عندما يتصل الأمر بمناقشة اللغويين أو محاجة النحاة أو محاكاة الشعراء من بنى الإنس أو الجان، وكأن القص فى ذاته يمثل مستوى من مستويات التأليف يلبس له الراوى مسوحه الخاصة ولا يجيء عرضًا أثناء الحديث عن أمر آخر. ولنتأمل فى «العقبات» التى تنتشر فى المجرى القصصى وتجعل أنفاس السامع لاهثة وراء الحدث، فبين سحب الزبانية ومصادفة رؤية وجه الرسول، وصراخ الأعشى وإصرار الزبانية، وقدوم على وسحب الأعشى إلى الدرك الأسفل، وزجر على لهم، وسماع القصيدة والاعتراض بأنها لم تقل على سمع الرسول فى الدنيا والاعتذار بمؤامرة قريش وحب الخمر والانتهاء بالشفاعة مع شرط يمثل المفاجأة الأخيرة، الحرمان من شرب الخمر لعاشق الخمر فى جنة

تجرى بها الخمر أنهارًا. هذه المواقف المتعارضة المتكاملة تشفُّ عن جانب كبير من براعة القصاص فى رسالة الغفران .

على أن القصة التى بلغت أوج الاكتمال فى رسالة الغفران دون شك هى قصة ابن القارح نفسه فى موقف الحشر، فهى تعد قصة مكتملة بالمعنى الفنى، وهى قد سميت «قصة» على لسان أبى العلاء نفسه عندما قال ابن القارح فى مقدمتها : «أنا أقص عليك قصتى»(٦٢)، وهو تعبير يحل محله فى المشاهد القصصية الأخرى مقدمات أخرى مثل : ما خبرك؟ ما حدثك؟ أخبرنى عن كذا .. إلخ.

وهى من حيث الكم تحتل أكبر مساحة متصلة لموقف واحد يحتل نحو خمس عشرة صفحة(٦٣)، إلى جانب تغير الأماكن التى تدور فيها الأحداث من مشهد إلى مشهد، واختلاف شخوص الأبطال كذلك من موقف إلى موقف. ومردُّ هذا التميز دون شك، يعود إلى أن هذه القصة تعد محور «رسالة الغفران» فهى تمثل الرد الرئيسى على رسالة ابن القارح والإجابة على تساؤلاته الحيرى حول قبول التوبة واحتمال تحقيق الغفران، وهى إجابة لم يشأ أبو العلاء أن يجعلها من جنس السؤال فتكون طرحًا لاحتمالات أو سردًا لأدلة، ولكن أراد أن يجعلها معادلاً فنيًا قصصيًا، لا يخلو فيها تحقيق الغفران المرجو من عقبات يشيب لها الولدان، وتتعرض خلالها صكوك التوبة للضيا ع والفقدان ويحل اليأس محل الأمل فى كثير من مراحل الطريق، ويحقق التشويق والإثارة القصصية هدفها الفنى، حتى يتحقق التطهير فى نهاية المطاف بالخلاص والغفران.

وتبدأ القصة باستشعار ابن القارح للبعد الزمنى الطويل ليوم الحشر «فى يوم كان مقداره خمسين ألف سنة» ويشتد عليه الظمأ، وينظر فى كتاب أعماله حين يقدم له فيجد حسناته قليلة متفرقة تفرق النبات الضئيل فى العام الجديب، وفى آخرها أمل للتوبة كأنه مصباح راهب رفع لسالك السبيل، ويقيم ابن القارح فى الحشر زهاء شهرين يخاف بعدهما من الغرق فى العرق فيبحث عن حيلة للخروج من الموقف، ويفكر فى كتابة قصيدة يمدح بها رضوان خازن الجنة، فيكتبها وينشدها على مقربة منه فلا

يلتفت إليه فيظن أن القافية لم تعجبه فينتظر نحو عشرة أيام أخرى ليكتب قصيدة جديدة فى مدح رضوان على قافية مغايرة فيكون مصيرها كمصير الأولى، ويجرب على كل الأوزان والقوافى دون فائدة. وأخيراً يصرخ فى رضوان مذكراً له أنه أنشد على مسامعه عشرات القصائد فى مدحه لينجيه من العطش فلم يستجب له، ويسأله رضوان: « وما الأشعار؟ فإنى لم أسمع بهذه الكلمة قط إلا الساعة».

ويحاول أن يشرح له طريقة العرب فى استمالة النفوس عن طريق الشعر فلا يجد لديه أذناً صاغية .

ويتركه إلى خازن آخر من خزنة الجنة يقال «زفر» فيجرب معه قصائد المديح دون جدوى ويقول له زفر عن شعر المديح: «أحسب هذا الذى تجيئنى به قرآن إبليس المارد ولا ينفق على الملائكة».

فيئس من تأثير الشعر على خزنة الجنة وبحث عن طريقة أخرى للشفاعة، وبينما هو يتجول رأى وجهاً نورانياً تحيط به كوكبة متلألئة فسأل فعرف أنه حمزة وحوله شهداء أحد، فكتب قصيدة يمدح بها حمزة. ومع أن حمزة استنكر الشعر فى موقف الحشر إلا أنه فى نهاية الأمر أرسل معه رجلاً إلى على بن أبى طالب ليخاطب النبى ﷺ فى أمره، فلما سمع على قصته سأله عن صحيفة حسناته، ففتش عنها فتبين أنها ضاعت منه عندما وقف فى زحام حلقة لجماعة من النحاة يتناقشون، وفيها صك التوبة، فلما رجع يبحث عن الصك لم يجده فحزن حزناً شديداً، لكن علياً أخبره بأنه يكفى أن يجد شاهداً يشهد على توبته فى الدنيا، فقال إنه قاضى حلب عبد المنعم بن عبد الكريم فنودى به فحضر بعد لأىٍ وأقر بتوبته، ومع ذلك فعندما سأل علياً أن يشفع له ليصرفه من موقف العطش، قال له : إنك تروم مطلباً صعباً ولك أسوة بولد أبيك آدم .

فبحث عن وسيلة أخرى، فوجد جماعة من «العترة» الطيبين فذكَّرهم بأنه كان إذا فرغ من كتاب قال : «وصلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى عترته الأخيار الطيبين»، ورجاهم بحق هذا الدعاء أن يسألوا له فاطمة عليها السلام إذا هى خرجت من الجنة أن تسأل أباها كى يشفع له. ويخرج موكب فاطمة وفيه السيدة خديجة وأبناء

النبى ممن ماتوا أطفالاً، ويطرح عليها أمره فتأمر بأن يتعلق بركاب أخيها إبراهيم لكى يجتاز الزحام وصولاً إلى مقام النبى فى موقف الحشر، وينتهى الأمر بالشفاعة له والإذن بدخول الجنة بعد إظهار صك التوبة وختمه بخاتم النبوة.

وعندما يؤذن له بعبور الصراط، يهتز اهتزازًا شديدًا فتؤمر إحدى الجوارى لكى تصطحبه وهو يتساقط يمينًا ويسارًا فيقترح عليها أن تريحه وأن تحمله على ظهرها فتعبر به الصراط كالبرق الخاطف، ولكنه عندما يصل إلى باب الجنة يسأله رضوان عن «جواز» الدخول، ويتبين له أنه لا يحمل جوازًا ويكاد يعود أدراجه من جديد لولا أن «التفت إبراهيم عليه السلام فرآنى وقد تخلفت عنه، فرجع إلىَّ فجذبنى جذبة حصَّلنى بها فى الجنة».

ألا يحتمل أن تكون هذه القصة الجميلة هى الرد الفنى الذى تشكل فى نفس أبى العلاء عند تلقى رسالة ابن القارح - لكنه خاف إن هو قدمها وحدها أن تثور التساؤلات عن مشروعية استشراف عالم الغيب، والقدرة على تصور ما يدور فيه، وتقريبه إلى النفوس بلغة تألفها، فكانت بداية الرحلة الطويلة عند أبى العلاء من الكلمة الطيبة للشجرة الطيبة للأصل الثابت وتحته الأنهار للفرع الممتد فى السماء ينشر الظلال، للصحاب يتسامرون على شواطئ الأنهار وتحت ظل الأشجار ويشربون خمر الجنة وعسلها، ثم تمتد الرحلة فتشمل كثيرًا من الأدباء والشعراء، ويجىء ابن القارح بينهم، فلا يكون حديثه مستغربًا ولا غفرانه مستبعدًا - ويكتسب الأدب العربى والعالمى من وراء هذا كله عملاً أدبيًا رائدًا وفنًا قصصيًا رائعًا؟

الدَّوائر المتشابكة

دراسة فى الصِّياغة الرِّوائية المصريَّة لحكايات "ألف ليلة وليلة"



كثيراً ما اهتم الدارسون الغربيون الذين تناولوا «ألف ليلة وليلة» ، بما أسموه «عبقرية الكاتب المصرى المجهول» الذى ارتقى بهذه الحكايات الشائعة إلى مصاف المراتب الأولى من الفن القصصى العالمىّ . ولقد كان ماكدونالد يتساءل :

« مَن هو ذلك الفنان أو الفنانون المصريون الذين كتبوا قصص معروف وجودر وأبو قير ؟ ومن الذى ابتكر حكايات الأحدب ، وحكاية مزين بغداد ؟ ومن هو الذى كتب قصة علاء الدين بالعربية ؟ إن هذه الحكايات جميعًا فيها من الواقعية المباشرة الإنسانية ، ما يرى القراء الغربيون أنه يباين كل المباينة ما فى القصص الفارسىّ أو الهندى من بُعد عن الواقع ... ما هى سيرة أولئك الرجال وكيف كانوا يعيشون ويكتسبون ؟ أولئك الأفذاذ فى الأدب الشرقى » (١١٩) .

ولعل هذه العبقرية القصصية للكاتب المصرى المجهول الذى أعطى لحكايات «ألف ليلة وليلة» فى مجملها صياغتها الأخيرة ، هى التى طورت الانطباع الذى كان قد تكوَّن إزاء أصول هذه الحكايات فى عهد ترجمتها الأولى بأنها حكايات «باردة» ، إلى ذلك الانطباع المنبهر الذى عبَّر عن جانب منه ماكدونالد ، الذى يمكن أن نلمس الفارق بينه وبين شهادات مؤرخى الأدب العربى القديم عن النسخة القديمة ، يقول ابن النديم المتوفَّى سنة ٣٨٥هـ عند حديثه عن «ألف ليلة وليلة» :

« والصحيح إن شاء اللّه أن أول من سمر بالليل الإسكندر ... واستعمل لذلك بعده الملوك "هزار أفسانه" ويحتوى على ألف ليلة ، وعلى دون المائتى سمر ، لأن السمر

ربما حدث فى عدة ليال ، وقد رأيته بتمامه دفعات ، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث » (١٢٠) .

وما بين هذه المرحلة التى كان يوصف فيها القصص الغفل لـ (الألف ليلة) بالبرود والغثاثة ، شأنه فى ذلك شأن قصص الحكمة والموعظة من جهة ، والمرحلة التى انتهت إليها صياغتها الفنية فى مصر فى القرن السادس عشر الميلادى / العاشر الهجرى من جهة أخرى – لعب قلم القصاص المصرى المجهول دوراً مهماً فى تطوير فن القصص العربى ، وتحويله من الطرفة أو النادرة أو الخرافة إلى القصة والرواية بمعناها الفنى ، وكما يقول ليتمان :

« فقد اتخذ الأدب القصصى فى مصر شكلا لا عهد للأدب العربى به ؛ ذلك هو شكل القصة بالمعنى الذى نفهمه من كلمة **roman** فى اصطلاح الفرنك ، فإن المعروف الشائع من قبل إنما كان المثل **fable** والأقصوصة **conte** والحكاية **nouvelle** » (١٢١) .

هذا النوع من التطوير كان لا بد أن يتم علىّ يد قصاص يمتلك القدرة على التطويل والتحليل والعلم بطبائع النفوس ، وتوجيه الحديث إلى طبقة عريضة من «الجمهور» ؛ وهى خصائص لم تتكامل لدى القاص العربى القديم فى الحجاز أو الشام أو العراق ، حين سادت نغمة الإيجاز فى القول وشعارها : « حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق » ، وساد منطق توجيه الخطاب إلى الملوك وما يتطلبه من تلميح يغنى عن التصريح وصمت لا يقل زينة عن الكلام ، وتأثرت كُتب الخطاب النثرى ، بما ترجم عن الفارسية فى هذا المجال من الحديث عن «آداب المجالس» . وقد بعد القاص المصرى عن كل ذلك ، وانطلق فى فن الحكاية مفصّلاً ومحللاً ، استجابة لخصائص عرقية وبيئية قديمة ، ساعده عليها فيما يبدو تأخر وجود سدة الخلافة العظمى فى مصر ، وما يتبعه ذلك من التعود على نسيج الحكايات امتثالاً لمبادئ آداب مخاطبة الملوك ، بل إن هذه السدة عندما انتقلت إلى مصر فى العصر الفاطمى ووجدت هذا الفن

القصصى قد نما وترعرع ، لم تتردد فى استخدامه كما هو فى بعض الأحايين لخدمة أهداف الدعاية والسياسة ، فلقد قيل :

« إن ريبة حدثت فى قصر العزيز باللّه (الفاطمى) فتناقلتها الأفواه ورددتها الأندية فطلب إلى شيخ القصّاص يومئذ يوسف بن إسماعيل أن يلهى الناس عنها بما هو أروع منها ، فوضع قصة عنترة ونشرها تباعًا فى اثنين وسبعين جزءًا سمرت بها مجالس القاهرة منذ ذلك الحين إلى اليوم » [١٢٢] .

ولا شك أن منهج «الإلهاء» الدعائى هذا ، قد اتُّبع فى كثير مما نجده من نماذج بين أيدينا اليوم فى القصص الشعبى فى (ألف ليلة) وغيرها ، وهو منهج أفاد التراث الأدبى كثيرًا ، ربما من حيث لم يرد ، غير أن القصاص المصرى ، لم يكن يجلس فقط فى انتظار أوامر الإلهاء ، وإنما كان يتوجه إلى جمهوره الذى كان يمثل بالنسبة له ما تمثله وسائل الإعلام والترفيه المعاصرة ، وكان ينتظر منه وجبة التسلية المسائية فى المجالس والمنتديات والمقاهى ، وكان رزق هؤلاء القصاصين يتحدد على قدر ما لديهم من القصص ، وهم حريصون على أن لا ينضب المعين لكى لا تنقطع أسباب الرزق ؛ ومن ثم فقد كانوا يعيدون فى بعض الأحيان تناول القصص العراقى أو الهندى أو الفارسى مع مزجه بالطابع المصرى القصصى ، وإيجاد ألوان من التوالد تتم فى شكل قصص فرعية أخرى قد تكون ذات أصول مغايرة لأصول القصة الرئيسية ، ونحن نلتقى بهذا النمط كثيرًا فى (ألف ليلة) ، وربما كان من أكثر حكاياته شهرة «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة » [١٢٣] ، التى نود أن نقف فى هذه الدراسة أمام تحليل بنيتها ودلالاتها الفنية المتعددة .

وتتكون الحكاية من ثلاث حكايات تم المزج بينها ، وتنتمى الحكايات الثلاث مكانيًا إلى القاهرة وبغداد وعالم السحر ، وتنتمى زمانيًا فى الحكاية إلى عصر الخليفة هارون الرشيد ببغداد ، وصلاح المصرى مقدم ديوان مصر ، لكن ذلك الانتماء الحكائى لا يتطابق بالضرورة مع الانتماء الواقعىّ الذى يمكن الاستئناس فى تحديده ببعض

الإشارات اللغوية والتاريخية الواردة فى الحكاية كما سنعود إلى ذلك فيما بعد ، فى محاولة للاقتراب من زمن الحكاية وزمن الصياغة .

وتبدأ الحلقة الأولى من الحكاية على النحو التالى :

« كان فى زمن خلافة هارون الرشيد رجل يسمى الدنف ، وآخر يسمى حسن شومان ، وكانا صاحبى مكر وحيل ، ولهما أفعال عجيبة ، فبسبب ذلك خلع الخليفة على أحمد الدنف خلعة ، وجعله مقدم الميمنة ، وخلع على حسن شومان خلعة وجعله مقدم الميسرة ، وجعل لكل منهما جامكية فى كل شهر ألف دينار ، وكان لكل واحد منهما أربعون رجلاً من تحت يده .

وكان فى البلدة عجوز تسمى دليلة المحتالة ، ولها بنت تسمى زينب النصابة فسمعتا المنادى بذلك ، فقالت زينب لأمها الدليلة : انظرى يا أمى هذا أحمد الدنف ، جاء من مصر ولعب «مناصف» فى بغداد إلى أن تقرَّب عند الخليفة وبقى مقدم الميمنة، وهذا الولد الأقرع حسن شومان مقدم الميسرة .. ونحن معطلون فى هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة وليس لنا من يسأل عنا ، وكان زوج الدليلة مقدم بغداد سابقًا ، فقالت زينب لأمها : قومى اعملى حيلاً ومناصف ، لعل بذلك يشتهر لنا صيت فى بغداد وتكون لنا «جامكية أبينا» .

ويقدم هذا المشهد الأول من الحكاية مسرح الأحداث وعناصر الصراع الرئيسية ، فالمسرح يتجسد فى بغداد عاصمة الخلافة ، التى جاء إليها من مصر أحمد الدنف ولعب مناصف [(١٢٤)] إلى أن تقرَّب إلى الخليفة فأسند إليه جانبًا من السلطة يتمثل فى شغل منصب مقدم الميمنة فى شرطة بغداد والتمتع بالمزايا التى تتبع ذلك المنصب من راتب كبير وأعوان معتمدين ونفوذ ينادى فى الشوارع باحترامه باسم الخليفة . وهذه المزايا هى التى سوف تحدد أطراف الصراع ، فسوف يستيقظ ورثة السلطة السابقة فى المنصب ذاته ممثلين فى أرملة مقدم الشرطة السابق «الدليلة» وابنتها «زينب» اللتين رأتا إمكان تحدى السلطة الجديدة من خلال إزعاج «الأمن العام» إثباتًا للمقدرة وطلبًا لعودة المزايا السابقة ممثلة فى عودة راتب الزوج السابق ، وطمعًا

فى الوصول إلى منصب آخر من مناصب الدولة الكبرى وهو مسئولية أبراج حمام الرسائل ، التى هى (أعز على الخليفة من ولده) ، والتى كانت بعض مسئوليات زوج دليلة . صراع إذن بين السلطة الحالية والسلطة السابقة ، بين القوة الظاهرة والقوة الخفية ، وأخيراً بين عالم الرجال وعالم النساء . ولربما يثير هذا المشهد الأول ، إلى جانب مسرح الأحداث وتحديد أطراف الصراع ، تساؤلات حول الاقتراب من تحديد زمن وقوع الحدث وزمن صياغته . والواقع أن محاولات من هذا الطراز كانت تبدو لدى بعض الدارسين مستبعدة فى بداية الاهتمامات الحديثة بـ (ألف ليلة) كما كانت تقول الدكتورة سهير القلماوى :

« من الصعب أن نحدد لليالى عصراً بعينه ، ومن الصعب أن نحدد للقصة بعينها عصراً معيناً ، ولكن هذه الصعوبة فى أمر البيئة لا تهم كثيراً » [١٢٥] .

غير أن هذه الصعوبات بدت أقل مناعة عند باحثين آخرين ، حاولوا تحديد زمن الصياغة فى مجمله ، فرأى وليم لين [١٢٦] أن العمل تمت صياغته بين ١٤٧٥ و ١٥٢٥ ، ويرى أحمد حسن الزيات أنها دوّنت ما بين عامى ١٥١٧ و ١٥٢٦ ، وبنى رأيه على أن أقدم مخطوطة معروفة هى التى نقلها رجل إلى الشام من طرابلس وكتب عليها تاريخ امتلاكها عام ٩٤٣هـ الموافق لعام ١٥٣٦م ، فإذا افترضنا أنها دونت قبل هذا التاريخ بعشر سنوات أى عام ١٥٢٦ ، وهو الزمن الأقرب ، وعلمنا ورود مصطلحات كالباب العالى وبعض النظم العثمانية التى لم تعرف فى مصر إلا بعد دخول العثمانيين ١٥١٦ - أمكن حصر التدوين فى هذه الفترة [١٢٧] . ولقد حاول باحثون آخرون أن يقتربوا ، من خلال الإشارات اللغوية والتاريخية ، من معرفة زمن الحدث المحتمل . وفى القصة التى بين أيدينا كثير من الإشارات ، التى تساعد على الاقتراب من الزمن التاريخى ، فهناك بعض المصطلحات اللغوية المستخدمة ، التى يمكن أن تقودنا إلى فترات زمنية معينة . فمصطلح «المهندس» يتردد فى الحكاية أكثر من مرة ، تقول دليلة : « إن لى بيتًا كبيراً قد خسع وصلبته على خشبة وقال لى المهندس اسكنى فى مطرح غيره لربما يقع عليك » [١٢٨] .

ونستطيع أن نصعد بهذا الاستعمال حتى القرن السابع الهجرى ، الثالث عشر الميلادى ؛ فابن منظور (٦٣٠ - ٧١١هـ) يذكر فى لسان العرب ، كلمة المهندس ويفسرها بأنها تعنى «المقدر لمجارى المياه والقنى واحتفارها حيث تحفر وهو مشتق من الهنداز وهى فارسية» (١٢٩) . وإلى القرن نفسه أيضاً تعود كلمة «الخازندار» التى تستخدم فى الحكاية وتعود إلى مفردات العصر المملوكى . لكن «أندريه ميكيل» (١٣٠) يستطيع أن يصعد بنا قرنًا آخر من خلال استخدام كلمة «جامكية» بمعنى الأجر أو الراتب ، فقد استخدمت بهذا المعنى فى نهاية العصر السلجوقى فى أواخر القرن السادس الهجرى / الثانى عشر الميلادى ، وقد تساعد فى هذا الاتجاه التنظيمات الإدارية الواردة فى الحكاية مثل «أبراج الحمام» ، ووجود تنظيم عالٍ لها ممثَّلاً فى وظيفة «أبراج السلطان» التى أنشئت فى عهد صلاح الدين الأيوبى ت ٥٨٩هـ/١١٩٣م. أما تشكيلات جماعات الشطار التى تقوم الحكاية الأولى عليهم ممثلة فى أحمد الدنف وحسن شومان ، وتتصل بها الحكاية الثانية مع بطلها على الزيبق ، فيمكن أن تكون لها دلالاتها من خلال تلمس الوجود الحقيقى أو المتخيل لبعض الشخصيات فى بغداد أو القاهرة ، وتأثير ذلك على تحديد التاريخ الحقيقى للحدث (١٣١) . فشخصية أحمد الدنف تعود إلى الأدب الشعبى المصرى وترجع إلى القرن الرابع الهجرى/العاشر الميلادى ، ويحتمل أن تكون قد شاعت التسمية لدى جماعة الشطار وقطاع الطرق ، فقد ثبت أن هناك قاطع طريق يحمل هذا الاسم ، أعدم فى مصر ٨٩١ هـ/١٤٨٦م ، وكذلك بالنسبة لشخصية على الزيبق الذى كان رئيس عصابة فى بغداد فى القرن الخامس الهجرى/الحادى عشر الميلادى ، مع أن الحكاية تجعل القاهرة مقرًا لبدايته ، وبغداد مسرحًا لنشاطه ، على ما سنرى ، وربما يقود ذلك كله من خلال المقاربة والمقارنة إلى أن تكون أحداث الحكاية يحتمل وقوعها فى عهد الخليفة الناصر ت ٦٢٢ هـ/١٢٢٥م ، وإلى أن تكون قد دونت فى مصر ، فى القرن الثالث عشر الميلادى أو فى أعقابه .

جماعات الشطار هى التى تشكل عصب الحكاية ، وهى التى تحدث تحالفًا غير مكتوب مع الدولة ، مؤداه أنه ينبغى أن تتمتع هذه الجماعات بالمزايا المخصصة لقادة الشرطة ، وأنها لكى تحصل عليها ينبغى أن تثبت أولاً قدرتها على المناورة وسط جموع الشعب وإلحاق الضرر بمن تشاء ، وتصل قوة المناورة غايتها ، عندما تستطيع إلحاق الضرر بجماعات موكلة بحفظ الأمن ، ساعتها يستطيع قائد الجماعة الخفية الجديدة ، أن يحصل على اعتراف به من حكام الدولة وأن ينادى باسمه فى الأسواق مقدمًا مطاعًا ، وتخصص له الجامكية ويدخل ديوان الخليفة ليقف على بساطه ويأكل من سماطه . والراوى يدبر تسلسل الأحداث فى الحكاية من خلال حلقات الصراع بين القوة الظاهرة والقوة الخفية ، السلطة الحالية والسلطة السابقة المترقبة ، القوة الخشنة والقوة الناعمة ، وهى كلها قوة متضادة ، تسمح للراوى بالوصول بسامعه إلى كثير من اللحظات التى تنبهر فيها الأنفاس ويتوهج فيها الخيال .

فى هذا المشهد ، تتجسد القوى المضادة من خلال دلالات أسماء الأعلام لأطراف الصراع ، ففى الطرف الأول (الرجال) يوجد أحمد الدنف وحسن شومان ، ويدل اسم الأول منهما على المرض الثقيل الشديد والثانى على الشؤم أو على الشوم وهى العصى الغليظة التى كانت تستخدم أسلحة فى صراعات هذه الطوائف [١٣٢] . وتتجمع إذن فى اسميهما مظاهر التخويف والبأس المعلن ، وعلى عكس ذلك تتجسد فى أسماء الطرف الثانى (النساء) صفات القوة الخفية ، المحتالة والنصابة . والراوى يقدم لنا فريق الصراع فى الطرف الثانى من خلال قناع نسائىّ ، حتى لو وجد بين أفراده بعض الرجال ، فمحور هذا الفريق دليلة المحتالة التى كان زوجها (ولا اسم له) مقدم بغداد السابق ، وترك لها بنتًا متزوجة (لا اسم لها) فأنجبت ولدًا هو أحمد اللقيط (لا اسم لأبيه) ، ولدليلة بنت أخرى عازبة هى زينب النصابة ، وأخ هو رزيق السماك (لا اسم لأبيه) ، كان رئيس فتيان العراق وتاب لكى يتحول إلى سماك ، فالفريق كله ينتمى إلى دليلة وينتسب إليها .

وعلى عكس ما يتوقع السامع من الراوى ، لا تبدأ المبادرة من فريق الرجال الذى تولى السلطة لكى يثبت جدارته وهيبته ، فالواقع أنه أثبتها قبل أن يتولى ، من خلال المناصف ، وإنما تبدأ المناورة من خلال فريق النساء من خارج السلطة فى محاولة إثبات عجز من أُسندت إليهم مهمة الأمن ، أو على الأقل جدارتهن بالانضمام إليهم ، وسوف يكون مسرح الصرا ع هو الجمهور الذى عليه أن يكتوى بنار الفريقين . ولكن لحظة الاتصال الأولى بالجمهور ، فى بداية لعبة الصرا ع ، سوف تكون لحظة دالة ، فالراوى يختار أن تتحرك دليلة نحو امرأة رئيس الشاويشة حسن شر الطريق ، لكى تلعب عليها المنصف الأول لكى يتم الإيقا ع بمدنى واقع تحت الحماية المباشرة لشرطى، وبعد أن يتحدد ميدان اللعبة الأولى ، توضع على الفور الخطة بما فيها من وسائل التمويه ، واكتشاف نقطة الضعف ، وتحديد الهدف القريب ، الذى قد يلوح فى نهايته أو قبلها هدف آخر يتم وضع خطة جديدة له طلبًا للحماية أو النكاية ؛ ومن ثم ينشأ فى بناء الحكاية ظاهرة النمو والتوالد ، لتقترب من الدائرة الواسعة للرواية وتهرب من الدائرة الضيقة للحكمة والمثل .

إن وسائل التمويه تكاد تشكل العمود الفقرى لانسياب الخطة وليونتها وقابليتها لإدخال الإيهام بالتصديق على شرائح مختلفة متعاقبة والتعامل مع كل شريحة بما يتلاءم معها ، فدليلة تبدأ خطتها بالتستر بلباس الدين :

« فقامت ضربت لثامًا ، ولبست لباس الفقراء من الصوفية ولبست لباسًا نازلاً لكعبها وجُبَّة صوف وتحزمت بمنطقة عريضة ، وأخذت إبريقًا وملأته ماء لرقبته وحطت فى فمه ثلاثة دنانير وغطت فم الإبريق بليفة وتقلدت بسبح قدر حملة حطب ، وأخذت راية فى يدها وفيها شراميط حمر وصفر ، وطلعت تقول : اللّه اللّه ، واللسان ناطق بالتسبيح والقلب راكض فى ميدان القبيح » .

ومن خلال هذا القنا ع سوف تجتاز دليلة عقبة البواب الشيخ على المغربى حارس منزل رئيس الشاويشة الذى يطلب شربة ماء تبركًا فيتناثر أمامه من الليفة عفوًا الدنانير الثلاثة التى يقبل التقاطها لأنها هدية من السماء تتحول بين يديه إلى

«رشوة مباركة» فى إشارة إلى قدم العلاقة بين أدعياء الدجل الدينى والنفع المادى . وهكذا ، تتهاوى العقبة الأولى لتدخل «الشيخة» إلى خاتون الجميلة زوج حسن شر الطريق المحملة بالصياغة والملابس الغالية ، وهدفها استدراجها إلى خارج الحمى ونزع صيغتها وملابسها .

وينبغى أن توضع الخطة سريعًا على أساس من «نقطة الضعف» التى لا تعرفها دليلة ، ولكنها سوف تستشفها بطريقة غير مباشرة عندما تسأل خاتون : « أنا أنظرك مكدَّرة ومرادى أن تقولى لى ما سبب تكديرك» وعندما تعلم أنها عاقر وتخاف أن يتزوج زوجها بأخرى ، ترسم الخطة، وهى أن تقودها إلى الشيخ أبى الحملات صاحب الكرامات لكى يفك عقدها . وتشدها من خلال ذلك معها إلى خارج البيت ، وبالطبع لا يوجد أبو الحملات ، وعليها أن تجد المكان الملائم لتجريدها من الثياب والذهب . وهنا ، يلجأ الراوى إلى توليد مشهد فرعى يعقِّد ويحل الأزمة فى وقت واحد ، ويتمثل فى حسن ابن التاجر محسن ، الفتى اليافع الذى يجلس على باب محل أبيه فى السوق ويبصر دليلة قادمة فى ملابس المتصوفة وعلى مسافة تقبل فتاة جميلة ، وكانت دليلة قد أوصتها منعًا للريبة أن تحفظ مسافة بينهما فى الخطو ، وتلك حيلة مزدوجة الأبعاد من الراوى تضمن حرية الحركة والارتباط والانفكاك ، وتتشكل الخطة الجديدة فور رؤية الفتى ، تشير دليلة إلى خاتون أن تنتظرها بالقرب من موقع نظر الفتى ، وتجول جولة قصيرة تعرف فيها اسمه وتعود لتناديه به بعد أن تكتشف نقطة الضعف فيه وهى أنه أولع بالفتاة ، فتتحدث له عنها على أنها ابنتها وقد ورثت من أبيها التاجر مالاً كثيرًا وهى تخاف عليها من الطامعين ، وتريد أن تخطب لها فتى ملائمًا من أبناء التجار ليرعاها ويتاجر فى مالها ، وقد وقع اختيارها عليه وتريد أن تجمع بينهما فى جلسة يراها فيها على طبيعتها ، وتشير إليه أن يتبعهما مع حفظ مسافة بينهم حتى تدبر الأمر . وتضمن الرواية من هذه القصة الفرعية أن يتحقق أمران : مضاعفة الغنيمة ، ونفى الريبة من خلال تحرك شبه عائلى لامرأة مع ابنتها وابنها . وبعد أن تكبر قافلة الصيد ، لا بد من بحث عن مكان ملائم ، وتولد دائرة ثالثة تتشابك مع

الدائرتين السابقتين عندما تتجه إلى الحاج محمد الصباغ الذى تبدو المعلومات المتصلة به ، وقد توافرت من قبل عند دليلة ، وليس وليدة اللحظة أو الحدس أو السؤال ، كما كان الأمر فى الدائرتين السابقتين ، فهو شره طماع وعنده بيت خال صالح للإيجار ، والخطة السريعة أن تفهمه أن بيتها آيل للسقوط ، وأن المهندس نصحها بإخلائه ريثما يصلحه وأنها لا تريد أن يتعرض ابنها وابنتها للمتاعب ، وتريد أن تؤجِّر منه بيته شهراً أو شهرين . وبعد مساومات يوافق ويعطيها ثلاثة مفاتيح للبيت والقاعة والطبقة ، فتصطحب الفتى والفتاة ، والمسافة بينهما محفوظة ، ويدخل الثلاثة على التوالى : تدخل الفتاة البيت على أنه بيت الشيخ أبى الحملات ، ويدخله الفتى على أنه بيت الأم التى تبحث لبنتها عن عريس ، وتضع كلا منهما فى حجرة لتبدأ بعد قليل ضربتها الأخيرة فى هذا المشهد ، تفهم الفتاة أنها على وشك لقاء الشيخ أبى الحملات وأنها فقط تخشى عليها شيئًا واحداً ، وعندما تسألها الفتاة عنه ، تقول لها :

« هناك ولدى أهبل لا يعرف صيفًا من شتاء دائمًا عريان ، وهو نقيب الشيخ ، فإن دخلت بنت ملك مثلك لتزور الشيخ يأخذ حلقها ويشرم أذنها ويقطع ثيابها الحرير » .

ومن ثم تنصح الفتاة بأن تتجرد من أشيائها الثمينة لتحفظها لها حتى انتهاء الزيارة ، وتسلمها الفتاة ما معها ، وتعود إلى الفتى لتفهمه أن ابنتها العروس غاضبة وتظن أن أمها تريد أن تزوجها من فتى مصاب بالجزام ، وأن الأم وعدتها لتطمئنها بأن تريها الفتى شبه عار ، وطلبت من الفتى أن يعطيها ملابسه وما بها من أموال وأشياء لتحفظها له حتى انتهاء الزيارة ، ثم خرجت بمجموع الغنيمتين وانسلت من باب بيت الصباغ تاركة الفتاة تنتظر لقاء أبى الحملات ، والفتى ينتظر عروسه سيدة الجميلات . ونستطيع أن نتصور خلخلة المعرفة الشخصية التى هى أساس الاطمئنان والتعامل الجماعى من خلال ما أحدثته دليلة فى المنصف الأول من رسم شخوص تنكرية لها عند أطراف عدة ، تحمل عند كل منها وجهًا مختلفًا ، مثل خاتون والشيخ أبو على وحسن بن محسن ، والحاج محمد الصباغ ، وكذلك صبيَّه اللذين سوف ترسلهما إلى البيت الذى حبست فيه الضحايا بحجة إعداد غداء ليخلو المحل لها ،

ولتتمكن من الإيقاع بصاحب حمار غبى ، تستدعيه وتفهمه أنها أم الصباغ وأنها فى حاجة لأن تنقل سريعًا ما يمكن نقله من أدوات محل الصباغة وأن تخرِّب الباقى لتثبت إعسار ابنها، و« لأجل إذا نزل كشف من طرف القاضى لا يجد شيئًا فى المصبغة » ، ويهوى الحمّار على المصبغة تحطيمًا وتأخذ هى حماره فتحمل عليه غنيمتها ، « وستر عليها الستار وعمدت إلى بيتها ودخلت على ابنتها زينب » .

ومن الطريف أن يرى الراوى فى نهاية المطاف أن إفلات دليلة من خيوط الشبكة المعقدة التى نسجتها هى إنما هو «ستر من الستار» ؛ وهى عبارة تسندها اللغة عادة إلى أصحاب النيات الطيبة عندما ينجيهم اللّه من بعض المآزق .

وإذا تساءلنا عن «كشف حساب» الجولة الأولى من المنصف ، أو الفصل الأول من الرواية ، فسوف نجد الحصاد الفنى الأول فى لحظة المكاشفة أو التعرف حيث تمتزج المأساة بالملهاة امتزاجًا شديدًا ، عندما يلتقى الفتى والفتاة المحبوسان شبه عاريين فى بيت الصباغ ، تظنه «نقيب» الشيخ الأبله العارى ، ويظنها العروس الموعودة شبه العارية . وفى لحظة واحدة تكتشف ضياع ذهبها وملابسها ويكتشف ضياع نقوده وملابسه ، ويلقى كل المسئولية على الآخر فى اللحظة التى يدخل فيها «الصباغ» بالغداء الذى أعده للمستأجرين الجدد ، فيكتشف بداية المأساة ويلقى عليه الفتى والفتاة بالمسئولية ، ولا يملك إلا أن يعوضهما بما يسترهما من ملابس ، ويسارع فى العودة ليجد كارثته أكبر والحمَّار أتى على معظم أدوات المحل ، وتتشابك المسئوليات ويتعالى الصياح . وعندما يكتشف الحمَّار ضياع حماره ، يكون عدد الضحايا قد وصل إلى أربعة : زوج شاويش ، وابن تاجر ، وصبّاغ ، وحمّار ، ويكون المنصف قد هز «الأمن» فى شرائح تمثل القوة ورأس المال وحرف طوائف الشعب الكادحة ، ويبلغ جانبًا من غايته عندما يلتقى الجميع عند الوالى يشكون ، ويقول الوالى لهم : « كم عجوزًا فى البلد ؟ روحوا وفتشوا عليها وأمسكوها وأنا أقررها لكم » .

مع المشهد الثانى للرواية ، يطور الراوى الأحداث بطريقة لا ترد على ذهن صاحب الطرفة أو الخرافة أو الحكاية البسيطة ، وهى كلها ألوان قصصية كان يمكن أن تقنع بسلامة المغامر و«ستر الستَّار» ، ولكن الراوى يريد أن تهز مناصف دليلة قاعات الحكم . وما دام المشهد الأول قد انتهى بأن أوكل الوالى إلى الناس أمر العجوز استهانة بها ، فالرسالة لم تصل بعد ؛ ومن هنا فإن دليلة تتحرك بمنصف جديد لكى يصل صوتها أوضح ، وتختاره هذه المرة خاطفًا غير معقد ولكنها تعد له كل أركان البناء : التمويه واكتشاف نقطة الضعف والخطة السريعة . ففى ملابس خادمة من خدام الأكابر تذهب إلى حفل عقد قران بنت شاه بندر التجار ، وتكتشف نقطة الضعف فى خادمة بلهاء تحمل الأخ الصغير للعروس فتغافلها وتأخذ منها الطفل وترهنه عند صائغ يهودى مقابل ذهب بألف دينار ، تدعى أنها تحمله إلى بيت شاه بندر التجار وتختفى ، وتأتى لحظة المكاشفة لينضم إلى الضحايا اثنان : الصائغ اليهودى وشاه بندر التجار ، ولينتشروا جميعًا فى أرجاء المدينة للبحث عنها متواعدين على اللقاء فى دكان الحاج مسعود المزين المغربى . ويأخذ الراوى بأنفاس سامعيه عندما تتم لحظة المواجهة الأولى ويتعرف عليها الحلاق ويمسك بها ، لكنها ما تلبث أن تجد ثغرة فى نظام التكافل الاجتماعى ، وهى الثغرة التى يقيم نظام الفتيان أو الشطار بناء قويًا يتلافاها فى نظمه الاجتماعية الدقيقة التى تعرضها هذه الرواية . أما الثغرة فتتمثل فى السؤال الذى يطرح لصاحب الحمار ، أحد الممثلين لجماعة «الضحايا» ، هل تطلب حمارك أو حاجة الناس ؟ ويكون الرد الفورى : حمارى ، مؤكدًا ثغرة الأنانية التى وسمت العلاقات الفردية فى المجتمع ، والتى قدم الراوى فى مقابلها صورة لأحكام العلاقات بين أفراد جماعة «الشطار» أو «الفتيان» كما يحدث فى تنظيم جماعة أحمد الدنف وجماعة على الزيبق ، بل تنظيم العلاقات بين الجماعات المتنافسة منها كما كان الشأن فى العلاقة بين على الزيبق الفتى القادم من القاهرة إلى بغداد ليلحق بكبيره وأميره أحمد الدنف ، وزينب النصابة البغدادية الجميلة ابنة دليلة المحتالة التى يقع علىّ فى حبها من أول نظرة ، ويريد أن يخطبها فتكون المناورات بينهما متمثلة فى الحيل والحيل المضادة ، ويكون المهر الذى يشترطه خالها رزيق السماك ، هو

الحصول على بدلة قمر بنت عذرة اليهودى الساحر ، وهو مهر يتطلب بالضرورة أن تختبر جماعات الفتيان قوتها فى التصدى لعالم السحرة أنفسهم . وتكون نتيجتها مزيداً من الانتصارات لتنظيمات هذه الجماعات السرية ، فالفتى القاهرى يحصل على المطلب المنيع من خلال مواجهة يمزج فيها الراوى عالم السحر بعالم الواقع والقدرات الفيزيقية بالقدرات الميتافيزيقية ، وسحر العيون بسحر الطلاسم ، فإذا استطاع الساحر اليهودى أن يسخط منافسه على الزيبق إلى دب مرة وإلى حمار مرة أخرى ، فقد استطاع «الفتى» الساحر أن يوقع بابنته قمر فى هواه وأن يجعلها فى نهاية المطاف تحمل له رأس أبيها اليهودى معلنة رغبتها فى أن يقبلها زوجًا له بعد أن تعلن إسلامها ، فتنضم إلى زينب ، إحداهما خاطبة والأخرى مخطوبة لعلى الزيبق ، ويتم الزواج بين يدى الخليفة .

إن الراوى يلجأ إلى وحدات قصصية صغيرة لكى يربط بها بين الجزر المنعزلة لهذه الجماعات السرية المتفرقة فى القاهرة وبغداد ، مشكلا منها فى مجملها أكثر القوى مهارة وتنظيمًا فى مواجهة الدولة ومؤسساتها من ناحية والشعب من ناحية ثانية ، ومشكلا منها كذلك لونًا من «الخروج» الموجه الساعى للالتحام فى مواجهة «الخروج» الفردى العشوائى الذى يجسده - فى حالة الضعف والاستسلام والأنانية - نموذج صاحب الحمار الذى يطلب حاجته الفردية ويتخلى عن حاجات الجماعة التى فوضته لكى يكون أحد ممثليها ، ويجسده فى حالة القوة والتمرد نموذج «الأعرابى» الذى يبدو دائمًا فى (ألف ليلة وليلة) نموذجًا للغشوم فى مقابل الفتى الذكى الشجاع . وهناك لقطتان قصصيتان فى الرواية تشيران إلى هذا المفهوم ؛ فعلى الزيبق الذى ينضم إلى قافلة التجارة المسافرة من مصر إلى الشام فى طريق العراق ، يتصدى للبدوى قاطع الطريق الذى اعتاد هو وقبيلته أن يسلبوا التجار أموالهم ، لكنه لا يتصدى له بالسيف والشجاعة فقط ، ولكن بحيلة قتالية تتمثل فى ارتداء درع ملىء بالجلاجل ، يصدر عنه صوت مخيف يهتز له الأعرابى فيطيح الفتى برأسه وتهرب قبيلته وتنجو القافلة ، وفى مقابل ذلك تبدو لقطة الأعرابى الغشوم الساذج الذى تلتقطه دليلة

فى واحدة من أشد مواقفها حرجًا عندما يقبض عليها ، وتُشد من شعرها ويصلبها «المشاعلىّ» على عمود ، حتى ينفذ فيها فى الصباح الحُكم القاسى ، ويبيت الجنود حولها يحرسونها ، وعندما تأخذهم سنة من النوم آخر الليل يظهر لها الأعرابى القادم على حصانه ، وقد دخل بغداد لأول مرة لكى يأكل «الزلابية» ، وتلتقط دليلة الخيط لكى تفهمه أن سر صلبها هو بالتحديد رفضها أكل كمية كبيرة من الزلابية يراد لها أن تلتهمها فى الصباح وهى لا تحبها ، ويعرض عليها أن يحل محلها مصلوبًا ، لكى ينعم بالعقاب «اللذيذ» الذى تهرب منه ووثقته مكانها ثم تهرب على فرسه .

إن هذه الدوائر الثلاث التى تبدو متباعدة : الحمّار ، البدوى قاطع الطريق ، والأعرابى عاشق الزلابية ، تتشابك لكى تقدم فى منظور الراوى نموذج الخروج الفردى العنيف أو الهادئ ، وهو خروج يلقى جزاءه الفورى فى سياق الأحداث . وإذا كان البدوى قد قتل ، والأعرابى قد صلب ، فإن الحمَّار الأنانى تفهمه دليلة بأن حماره موجود عند الحلاق المغربى وتستمهله لحظات كى تدبر أمر إرجاعه له على مرأى منه ، وتهمس فى أذن الحلاق المغربى ، مشيرة إلى الحمار ، بأنه ابنها وأن به مرضًا عقليًا يجعله لا يكف عن ترديد «أين حمارى ؟» وأن علاجه يكمن فى خلع ضرسيه وكيِّه على صدغه بعد إفهامه أن حماره موجود ، وتدس فى يده درهمًا فينفذ الأمر على ما اتفقا عليه .

والراوى إذا كان قد رسم الخروج الفردى على هذا النحو ، فقد نظم الخروج الجماعىّ على نحو منظم ودقيق ، فجماعات الفتيان لها تقاليدها ، فهنالك المقر لكل جماعة ، وهو مقر يمنحه الخليفة ، أحيانًا ، لإقامة رئيس الجماعة وفتيانه الأربعين . (وعدد الأربعين عدد ساحر فى «ألف ليلة وليلة» يشيع دلالة على الكثرة ، بدءًا من على بابا والأربعين حرامى ، مرورًا بأعضاء «النقابات المهنية» كنقابة الصباغين فى حكاية أبى صير وأبى قير الذين لا يزيد عددهم عن أربعين ولا ينقص عن أربعين ، وفى عدد العبيد الذين يمرون بين يدى «دليلة» بعد أن تعينت مسئولة عن أبراج حمام

الرسائل ، بل إن عدد هذه الحمائم أيضًا أربعون ، ولا تزيد قافلة تجار الشام التى حماها على الزيبق من البدوى قاطع الطريق عن أربعين تاجراً مع شاه بندر التجار) .

ومقر الجماعة يحاط بلون من السرية ، لا يتم الحديث عنه علانية ، وعندما يأتى على الزيبق من القاهرة ويدخل بغداد سائلاً عن مقر كبيره أحمد الدنف لا يدله أحد عليه ، لولا أن يرى صبيًا صغيراً يقبل أن يجرى أمامه فإذا ما وصل باب المقر قذف حصًى برجله نحوه من بعيد ، وحتى هذا الصبى نكتشف فيما بعد أنه «أحمد اللقيط» حفيد دليلة ، أى أنه أيضًا واحد من أفراد هذه الجماعات ، وعندما يطرق على الزيبق الباب لا يطرق طرقًا عاديًا وإنما يطرق بالشفرة المتعارف عليها ، فيقول مَن بالداخل هذه طرقة على الزيبق . أما التكافل الشديد بين أفراد هذه الجماعات فيبدو من الصلة التى تتوطد بينهم حتى على البعد ، فأحمد الدنف نفسه عندما يستقر به المقام فى بغداد ، يرسل مع سقَّاء ماء قاهرى رسالة إلى صبيِّه على الزيبق فى الدرب الأحمر يطلب موافاته فى بغداد ، لكن على الزيبق قبل أن يرحل يطمئن صبيانه الأربعين بأنه يفكر فيهم ولا يتخلى عنهم . وبالفعل ، فإنه عندما يصيب أول ربح له من وراء دفاعه عن قافلة التجار بالشام ، يرسل بالمال سريعًا إلى فتيانه الأربعين ، وعندما تصل مغامراته فى بغداد قمتها ، باقتناص قلب اليهودية ورأس أبيها ويد زينب النصابة ، والمثول بين يدى الخليفة ، فإن أول مطالبه كان استقدام فتيانه الأربعين من القاهرة لينضموا إليه فى بغداد عاصمة الخلافة .

إن هذا النوع من الترابط الشديد بين الجماعات السرية فى مواجهة الدولة ، استثارة لها ، وطلبًا للتحالف معها ، هو الذى أوقع «الشعب» – كما تظهر التقنيات الروائية – فريسة بين «الشاويشية» و «الفتيان» ، بين العصابات المنظمة العلنية والعصابات المنظمة السرية التى تتخذ طريقها نحو العلن من خلال «إظهار العضلات» ، دون إراقة الدماء ، ومع إحداث قدر من الخسائر قابل للتعويض ، فقد ردت دليلة ما أخذته من الناس أمام الخليفة ، وعندما تبين أن ضروس الحمَّار التى خلعت وحاجات الصبَّاغ التى خربت غير قابلة للرد :

« أمر الخليفة للحمَّار بمائة دينار ، وللصبَّاغ بمائة دينار وقال : أنزل عمر مصبغتك ؛ فدعوا للخليفة نُزلا ، وأخذ البدوى حوائجه وحصانه وقال : حرام علىَّ دخول بغداد ، وأكل الزلابية بالعسل ، وكل من كان له شىء أخذه وانفضوا كلهم » .

فالخليفة – ممثل الدولة – يساهم فى تعويض الخسائر التى ألحقتها الجماعات السرية بالطوائف المستضعفة فى لحظة الصلح مع دليلة وإسناد منصب «البرَّاج» إليها .

ولقد بين هذا التحالف جزءًا مما أسماه «باين» بخطة المحافظة على الحياة الهادئة الراقية فى مدينة السلام (١٣٣) حيث :

« كان النظام والأمان يحققان باستخدام أوغاد مختارين ذوى مهارة عالية من أمثال أحمد الدنف وحسن شومان وعلى الزيبق بوصفهم معاونين للشرطة للضغط على رفاقهم السابقين وإفساد خططهم » .

وقد لا يبدو الأمر متصلاً ببغداد كما ترى مياجير هارد (١٣٤) التى تذهب إلى أن هذه الحكايات قاهرية ، وأن ذكر بغداد فيها ما كان غير ضرب من الهواية يمارسها الرواة ، بحكم رواج سمعة بغداد من جانب والحنين الذى كانوا يشعرون به لعهد الرشيد من جانب آخر .

وأيًا ما كان الأمر ، فقد ظل جمهور الأمة – كما يعكس الراوى بفنية وصدق – جمهورًا متفرجًا مستهلكًا ، يغذيه الراوى من خلال وسائل التشويق فيطرب سمعه ، ويعكس له صورة أنداده من الجمهور العادى ، وقد شارك مشاركة المتفرج فى الألعاب التى تتزايد سرعتها بتزايد سرعة الحدث بين دليلة وجمهور السوق ، أو بين زينب وجنود المقدم أحمد الدنف الذين جردتهم جميعًا من ملابسهم بعد أن استقبلتهم على أنها ابنة تاجر خمر موصلى تطلب الحماية من الجنود الشجعان ، وتبنِّجهم وتجرِّدهم ، أو تزداد الحيل سرعة بين على الزيبق ورزيق السماك الذى يعلق كيسًا من الذهب فى واجهة محله ويتحدى الفتيان والشطار أن يلمسوه ، وقريب منه أقراص من

الرصاص المغلى ، تصل فى سرعة فائقة إلى وجه من يحاول . ولا يستطيع فى الرواية أن يتغلب على حيل الفتى العراقى رزيق السماك إلا الفتى المصرى على الزيبق .

ولكن الراوى يظهر الجمهور فى كل ذلك مندهشًا منبهراً متابعًا ، لا يكاد يهمس إلا بتعليق عابر ، أو يظهره ضحية تضيع أضراسه ويُكوى على صدغه ، ويجرَّد من ملابسه ، ويحطَّم دكانه الصغير فى الصراع المستمر الذى لا يتوقف فى الشرق بين العصابات الرسمية والعصابات السرية ، السلطة الحالية والسلطة السابقة والسلطة المتطلعة ، المكيدة الخشنة والمكيدة الناعمة ، التستر بالدين ، والإغراء بالجنس ووقوع الضحايا المقهورين تحت أقدام الأقوياء المتآمرين المتفاهمين ، وتلك إحدى عبقريات أصحاب الصياغة الروائية المصرية المجهولين .

* * *



عَلى مُبــارك
قراءة فى " عَــلَم الدين "



لم تكن قضية الوعى بالآخر فى القرن التاسع عشر ترفًا فكريًا ولا ظاهرة يمكن إغماض العين عنها أو تجاهلها أو يمكن إيهام النفس بقلة خطورتها أو هوان شأنها . فلقد تجسد ذلك الآخر فى شكل الأخوة الألداء فى الشاطئ الآخر للبحر المتوسط وامتداداته العميقة فى أوروبا .

وأصبح واضحًا أن إغماض العين وإيهام النفس كانت بعض دوافعه تكمن فى الفصول الأخيرة من قصة الحروب الصليبية ، حيث امتلأت النفس الشرقية نشوة ورضًا بانتصارات حاسمة كتلك التى تمت على يد صلاح الدين وغيره من القواد المسلمين ، وانكسارات واضحة فى الجانب الآخر على يد ريتشارد قلب الأسد وغيره من القواد المسيحيين ، وربما كانت هذه الانكسارات ذاتها بداية لوعى الغرب بالآخر ممثلاً فى الذات الشرقية التى تحمل ميراث حضارة كان الغرب نفسه قد استهان بها زمنًا ، لكنه صحا مع هذه الانكسارات لكى يتأملها ويعى بعض جوانبها ، ويكون فى هذا الوعى ذاته بداية لسريان موجة من التيقظ هناك ، وموجة من الحذر هنا تستمر كلاهما فى النمو حتى توقظ مدافع نابليون المدوية تحت سفح الهرم الذات الشرقية التى ترى سيوف المماليك وخيولهم تتهاوى أمام القوة والعلم القادمين من أوروبا . وتبدأ هذه الذات بعد الإفاقة من الصدمة لتجد نفسها وليس أمامها إلا أن تتأمل الآخر وتعى به ، فى محاولة غريزية لاستئناف جولة من الصراع الحضارى المستمر والذى يتفهم فيه كل طرف وسائل الآخر فى التفوق ، ويستفيد من معرفة العدو الذى قهره .

لكن هذا القرار بضرورة السعى إلى الآخر ومحاولة الوعى به ليس سهلا فى كل الأحايين ، فدونه نزعة الذات الغريزية التمسك بما بقى لها من مقوماتها ، والتخوف من أن يكون السعى نحو الآخر مقامرة قد تفقدها هذه البقية عوض أن تضيف إلى رصيدها خبرة ، ثم ذلك الجنوح للاعتزاز بالمتوارث من القيم ، حتى وإن أثبتت التجربة عدم صلاحيته مرة أو مرتين . ويزداد ذلك الجنوح عندما تتعلق القيم المتقابلة باختلاف دينى فى الحضارات ، تختلط فيه جواهر القيم بأعراضها ويصبح مس أى منهما مسًا مفزعًا للآخر ومثيرًا لكل ألوان التأهب للمقاومة والرفض . وفى هذا الإطار تحمل نزعات المقاومة غالبًا دوافع عاطفية أكثر مما تحمل دوافع عقلية .

ولقد كان هذا هو شأن مصر فى بداية القرن التاسع عشر حين تلوّن رد الفعل إزاء الحضارة الغربية بالرفض أو اللامبالاة من طائفة كبيرة ، وبالانهيار والذوبان من طائفة صغيرة . وكان لا بد من الانتظار والترقب ومغالبة التوجس حتى يأتى رفاعة الطهطاوى رائد الوعى بالآخر - دون شك - فى القرن التاسع عشر ، لكى يجسد فكرته فى عنوانه المسجوع الذى وضعه عنوانًا لرحلته الباريسية التى استمرت طوال مهمته التى رافق فيها طلاب البعثة الكبرى الأولى إلى فرنسا ، إمامًا ومرشدًا دينيًا . لقد جعل رفاعة الطهطاوى عنوان كتابه «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» ، وأشار فى سطره الأول إلى جوهر موقفه فى مواجهة الحضارة الأوروبية التى تشبه «الإبريز» معدن الذهب الخام بما يحمله من شوائب وأخلاط ، ومعادن رخيصة القيمة ، ولكنه يحمل كذلك بين هذه الأشياء مكونات معدن الذهب النفيس الذى يستحق فى سبيل الحصول عليه ، بذل مجهود لتخليصه بدلاً من تركه جملة أو قبوله جملة .

وكان من العوامل التى هيأت لفكرة رفاعة الطهطاوى لونًا من القبول أنه شيخ أزهرى ينتمى إلى عمق التقاليد الدينية ويمثلها ، وأنه ذهب إلى فرنسا بترشيح من الشيخ حسن العطار ، فهو مأمون الجانب إلى حد ما ، مقبول منه أن يمتد بنقده إلى مفهوم العلم والعلماء الذى كان شائعًا فى القرون السابقة عليه مرتبطًا بمعنى العلم الدينى وحده بمقارنته لمعنى العلم الشائع فى فرنسا قائلاً : « وأما علماؤهم فإنهم

منزع آخر ؛ لتعلمهم تعلمًا تامًا عدة أمور ، واعتنائهم - زيادة على ذلك - بفرع مخصوص وكشفهم كثيرًا من الأشياء وتجديدهم لفنون غير مسبوقين بها ، فإن هذه عندهم هى أوصاف العالم ، وليس عندهم كل مدرس عالمًا ولا كل مؤلف علاَّمة .

« ولا تتوهم أن علماء الفرنسيس هم القساوسة ، لأن القساوسة إنما هم علماء فى الدين فقط . وقد يوجد عندهم من هو عالم أيضًا . وأما ما يطلق عليه اسم العلماء فهو من له معرفة فى العلوم الفعلية ، فإذا قيل فى فرنسا هذا الإنسان عالم لا يُفهم منه أنه يعرف فى دينه ، بل إنه يعلم علمًا من العلوم الأخرى .

« بذلك تعرف خلوَّ بلادنا عن كثير منها ، وأن الجامع الأزهر المعمور بمقر القاهرة ، وجامع بنى أميَّة بالشام ، وجامع الزيتونة بتونس ، ونحو ذلك كلها زاهرة بالعلوم النقلية وبعض العلوم العقلية كعلوم العربية والمنطق ، والعلوم فى مدينة باريس تتقدم كل يوم »[١٣٥] .

إن هذا المدخل النظرى الذى يتسع بمفهوم العلم عند الذات الشرقية ليستوعب المفاهيم التى يطرحها الآخر ، يبنى على هذا الاتساع الاستعداد لتقبل النتائج التى تطرحها تلك المفاهيم فى الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية ، فيتأمل رفاعة الطهطاوى من خلال ذلك المنظور حياة المرأة فى فرنسا ، وواقع التخطيط والنظافة والعناية بالصحة ، وانتشار الصحف ورسالتها ، والنشاط المسرحى ودوره الخلقى ، والمنتديات العامة ودورها الاجتماعى دون أن ينسى مقارنة كل شىء بنظيره الموجود أو المفقود فى المجتمعات الشرقية ودون أن ينسى كذلك ربط المشاهد الإيجابية فى الحضارة الغربية بالأهداف السامية التى تتوخاها الحضارة الشرقية الإسلامية ولكن أهلها يقصرون فى تحقيقها .

لقد كان كتاب رفاعة ، الذى كتب فى طفولة على مبارك المبكرة ، تجربة رائدة أرست هيكل الحوار مع الآخر ، وأقامت الأعمدة الرئيسية التى سوف ينطلق منها على مبارك ، بعد أن يطورها من كثير من الزوايا ، فى موسوعته الكبرى «عَلَم الدين». ففضلاً عن اعتناق المبدأ العام لتخليص الإبريز فى الاستفادة من الحضارة الغربية بعد

تنقيتها من الشوائب ، استفاد على مبارك من رفاعة فى غطاء التجربة وهيكلها ، وفى التوجه المكانى لها .

ولقد كان غطاء التجربة عند رفاعة واضحًا ، فهى سيرة ذاتية لشيخ أزهرى – هو رفاعة نفسه – مرتحل إلى باريس . وهذا الغطاء الطبيعى كان من مسوغات التجربة الجزئية كما أشرنا . ولقد حاول على مبارك أن يستفيد من ذلك الغطاء ، ولكنه ليس شيخًا أزهريًا ؛ ومن ثم فقد عدل عن السيرة الذاتية إلى السيرة الغيرية فجعل من بطله شيخًا أزهريًا مخبَّلاً «هيان بن بيان» . ولكنه عندما أراد أن يعيِّن له اسمًا يربطه بعالم الواقع اختار الحرفين الأولين من اسمه هو والحرف الأول من اسم أبيه لكى يشكل منها كلمة «عَلَم» ، ثم أضاف لها «الدين» لكى يعطى الغطاء والهيكل سمكًا مفيداً . وربما كان التحول من السيرة الذاتية إلى السيرة الغيرية هو الذى أعطى فرصته فى وضع أول بذرة للرواية التعليمية فى الأدب العربى المعاصر ممثلة فى (عَلَم الدين) .

أما التوجه المكانى الذى تأثر به على مبارك من رفاعة فيتمثل حول محور فرنسا وباريس خاصة . ومع أن الرجلين قد ذهبا إلى فرنسا دارسين وعاشا تجربة الحياة بها ؛ مما يمكن أن ينفى شبهة التأثر ، ويجعل لكل منهما تجربته الأصيلة – فإن اللافت للنظر ، أن يختار على مبارك بطله الأجنبى الذى يحاور (عَلَم الدين) ليكون مستشرقًا إنجليزيًا ، وأن يتطور الحوار حتى يدعو المستشرق (علم الدين) الذى التقى به فى مصر ليرحل معه إلى إنجلترا فيصطحب معه ابنه (نور الدين) وهو يلبى الدعوة . ومع ذلك فإن وصف الرحلة فى الكتاب الذى بين أيدينا لا يتطرق إلى إنجلترا على مدى أربعة أجزاء تتكون من نحو ألف وخمسمائة صفحة تتشكل فى مائة وخمس وعشرين مسامرة ، ويكون نهاية مطافها جميعًا الديار الفرنسية ، رغم أن هدفها المعلن إنجلترا وراعى الرحلة الأوروبى ينتمى إلى الديار الإنجليزية . وقد يكون لذلك مدلوله المتمثل فى أن النموذج الحضارى الفرنسى كان أكثر جذبًا للعقلية المصرية من النموذج الإنجليزى . ورغم اختلاف نوع النفوذ الذى ساد فى الفترتين اللتين ينتمى

إليهما رفاعة وعلى مبارك ، ورغم ازدياد النفوذ الإنجليزى فى الفترة الأخيرة منهما ، بل ولعله بسبب ازدياد هذا النفوذ ، كان الجنوح إلى النموذج الفرنسى . ويمكننا فى هذا المجال أن نتذكر حقيقة لغوية صغيرة ولكنها قد تكون لها دلالتها ، فالإنجليز الذين كانوا يودون دون شك أن يروا طرائقهم فى التعبير تأخذ طريقها لألسنة المصريين ويقاوموا التأثير الفرنسى المعتاد على الألسنة ، لم يستطيعوا خلال أكثر من قرن من النفوذ تتخلله سبعون عامًا من الاحتلال العسكرى ، أن يغيروا من النطق الفرنسى الذى تعوَّد المصريون على استخدامه وهم يعبرون عن اسم بلاد الإنجليز نفسها ، فيقولون «إنجلترا» وهو النطق الفرنسى **L'Angleterre** ، ولا يقولون إنجلاند كما ينطق الإنجليز أنفسهم .

اختيار فرنسا - إذن - مكانًا للحوار مع الآخر فى كتاب «علَم الدين» كان امتدادًا دالاّ لتجربة رفاعة ، يؤكد جانب القصد فيه ، وينفى الصدفوية كون مرشد رحلته الأوروبية إنجليزيًا . ويؤكد جانب التأثر فيه الشتابه الشديد فى المعالجة بين المواقف والمشاهد المتعلقة بفرنسا فى الكتابين مثل وصف مارسليا ووصف باريس ، والملاحظات على سلوك الفرنسيين وطبائعهم ووضع المرأة فى المجتمع الفرنسى والدور الذى تقوم به وسائل التسلية والمسرح ، بل إن على مبارك لا يلتفت إلى التطور الذى حدث فى المشاهد التى وصفها رفاعة قبله بما يقرب من خمسين عامًا من سنوات التطور السريع فى القرن التاسع عشر ، فيكتفى بالاستفادة بما أورده سلفه[١٣٦] .

لكن هذا التشابه الذى هو أساس لتعميق التجربة وإثرائها كان يدعمه فى الوقت نفسه اختلافات جوهرية توسع من المدى الذى يمكن أن تمتد إليه فكرة الوعى بالآخر والحوار معه ؛ ففى الوقت الذى يبدو فيه حديث رفاعة قريبًا من نمط الحديث إلى النفس ، يبدو حديث على مبارك أقرب إلى نمط الحديث إلى الغير : الأول مونولوج داخلى بالدرجة الأولى ، يبدى الدهشة فيه ويطرح التساؤلات ويقترح الحلول رجل مفرد يصف حقبة زمنية من عمره تحدها مغادرة مصر ثم العودة إليها ، والثانى ديالوج خارجى يقوم أساسًا بين رجلين لكل منهما حضارة «شيخ عالم مصرى يسمى

بعلم الدين» مع رجل إنجليزى ، كلاهما «هيان بن بيان» (١٣٧) ، نظمها سمط الحديث لتأتى المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية .

وإذا كانت رحلة رفاعة الواقعية هى التى أملت مدة كتابه ، وأثارت مجمل تساؤلاته ، فإن تساؤلات على مبارك هى التى أملت مسار رحلته الخيالية ووسعت من مجال مسامراته توسعة فرضها هدف تربوى سابق إلى خواطر حضارية سابقة . وها هو على مبارك يشير فى مقدمته إلى دوافعه حين يقول : « كل خير حصلنا عليه فى هذه الحياة ألزمنا أنفسنا القيام بتعويضه ، ومقابلته بالجميل على قدر الإمكان ، وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان ... مثلاً نحن قد تربينا فى هذا الوجود ، حتى صُيِّرنا على حالة من أحوال الكمال وصلنا إليه ولم نكن نشأنا عليها فترتب علينا أن نربى غيرنا حتى يصلوا إلى نحو ذلك ، ثم هم يربون غيرهم .. وهكذا . ولا شىء أنفع للوطن وأجلب للخير والبركة إليه من تعليم أبنائه وبث المعارف والفنون النافعة لهم حتى يعرفوا حقوقهم ويكونوا يداً واحدة فى نفعه وخدمته ... وهذا لا يكون إلا بالعلم والمعرفة وحتى التربية ، فإن الجاهل لا يحسن نفع نفسه ، فضلاً عن نفع غيره لأنه لا يميِّز بين النفع والمضرة ...

« وقد رأيت النفوس كثيراً ما تميل إلى السير والقصص وملح الكلام باختلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة .. فقد تعرض عنها فى كثير من الأحوال .. فحدانى هذا أيام نظارتى لديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمِّنه كثيراً من الفوائد فى أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها فيجد فى طريقه تلك الفوائد ينالها عفواً بلا عناء » (١٣٨) .

هناك إذن تغير فى خطة تقديم مفردات المعرفة الحضارية المكتسبة من الحوار مع الآخر ، وهناك طرح صريح للغايات بين يدى الوسائل ، على عكس خطة رفاعة التى كانت الوسائل ترد فيها أولا ثم انكشفت فيها الغايات أو بعضها . ولا شك أن على مبارك استفاد على طريق السلب من بعض مشاعر الملل التى يمكن لقارئ رفاعة أن يحسها أحياناً وهو يقرأ بعض الفوائد المستخلصة أو بعض الحقائق الهامة المتصلة

بأمر يتعرض له، لكنه استفاد كذلك – على طريق الإيجاب – من قراءته للأدب الفرنسي المعاصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث شاعت الكتب التي تقدم المعرفة من خلال الرحلة مثل كتاب مدام لور برنار « الرحلات الحديث المروية للشباب Les voyages modemés racontes à la jeunesse » ، ومثل ما كان يكتبه ج . برونو ويوقعه باسم مستعار هو مدام ألفريد دي فوايبي ، ومنها كتاب (فرانسيت) الذي طبع سنة ١٨٦٩م ، وكتاب «رحلة طفلين حول فرنسا Le tour de la France par deux enfants » ، وقد كتب في أعقاب حرب السبعين التي دار العداء فيه بين فرنسا وألمانيا دورة طويلة (١٨٠٦ – ١٨٧٠) وانتصر فيها الفرنسيون في البداية على يد نابليون الأول فدخلوا برلين وانهزموا في النهاية على يد نابليون الثاني فدخل الألمان باريس . وفي مثل هذه الظروف التي تحاول فيها الأمم أن تستعيد نهضتها عن طريق المعرفة ، تنشط الطاقات الأدبية لكي تمتزج بطاقات العلماء والمؤرخين والمربين في محاولات لتنويع الطريق التي يتأتى من خلالها تنشيط عقل الأمة للمساعدة في إعادة تكوينها المعرفي من جديد . ولعل هذا يفسر كثرة التوجه إلى الشباب والأطفال في المؤلفات الفرنسية ، وكلها جاءت في حرب السبعين أو في أعقابها . وقد يكون هناك تشابه بين الفترة التي كتب فيها على مبارك «عَلَم الدين» بالنسبة للشعور القومي في مصر وتلك التي مرت بها فرنسا في فترة حرب السبعين أو في أعقابها ، فهذا الشعور الذي ارتفع في فترة محمد علي وابنه إبراهيم – مع اتساع الإمبراطورية المصرية في آسيا وأفريقيا – هو نفسه الذي مهد لانتكاسات متوالية بدءاً من هزيمة الأسطول المصري أمام التحالف الدولي ومروراً بالتدخل الأجنبي المستمر في شئون مصر وانتهاء بالاحتلال الإنجليزي . ولا شك أن طبيعة علي مبارك الهادئة المسالمة كانت ترى أن المقاومة تتم من خلال المعرفة وتثبيت دعائم الشخصية المصرية من خلال محاور كثيرة من بينها محور الوعي بالآخر والحوار معه . ومن هنا كانت استعانته ، من بين ما استعان به ، بالوسائل المشوقة التي رأى الأدباء الفرنسيين يبثون من خلالها المعرفة وربما كان كتاب برونو (١٨٣٣ – ١٩٢٣م) «رحلة طفلين حول فرنسا» من أقرب هذه

الكتب إلى الطريقة التى استرشد بها فى «عَلَم الدين» فالرحلة هناك حوارية تتم بين طفلين يتيمين من مدينة لوران الفرنسية هما جوليان وأندريا .

وكذلك الشأن فى «علم الدين» فهى حوارية بين الشيخ المصرى والمستشرق الإنجليزى ، والرحلتان تتخذان محوراً مكانيّا واحداً هو فرنسا وهما كذلك تتقسمان إلى أجزاء صغيرة تسمى هنا بالمسامرات وتبلغ مائة وخمسًا وعشرين مسامرة فى (علم الدين) ، وتسمى هناك بالفصول وتبلغ واحدًا وسبعين فصلاً فى (رحلة طفلين) وفى هذه الفصول يتاح للطفلين أن يجوبا أقاليم فرنسا المختلفة وأن يصفا مشاهدها ومواردها ورجالها المشهورين وهما يحملان حقائبهما على ظهريهما ويحصلان فى شجاعة على لقمة العيش ويقدمان من خلال الوصف كثيراً من الأشياء الوصفية والحسية التى تعين على حب فرنسا ، وتتشكل منها المعلومات الأساسية التى يحتاجها طالب المدرسة .

ولكى يجعل برونو الطفلين يقدمان المعلومات الضرورية فى مجال النبات والحيوان يقودهما إلى مزرعة فى مدينة «أورليون» يعيش فيها عمهما (فرانتز) فيجدان الفرصة للوصف والتطرق منه إلى تقديم المعلومات الأساسية فى هذا المجال . ولا تفلت منهما المناجم والموانئ والمدن ويجدان الفرصة للحديث عن اكتشافات «باستير» والمخترعات الحديثة فى العصر ومستعمرات ما وراء البحار ... و (علم الدين) يختار بدوره الموضوعات التى يحتاج إليها قارئ عصره لكى تكتمل صورة المعرفة أمام عينيه «فجاء كتابًا جامعًا اشتمل على جمل شتى من غرر الفوائد المتفرقة فى كثير من الكتب العربية والإفرنجية فى العلوم الشرعية والقنوات الصناعية وأسرار الخليقة وغرائب المخلوقات وعجائب البَر والبحر وما تقلب نوع الإنسان فيه من الأطوار والأدوار فى الزمن الغابر ، وما هو عليه فى الوقت الحاضر ، وما طرأ عليه من تقدم وتقهقر وصفاء وتكدر مع الاستكثار من المقابلة والمقارنة بين أحواله وعاداته فى الأوقات المتفاوتة والأحوال المتباينة» .

وحين يجسد (عَلَم الدين) خطة على مبارك العلمية نرى أمامنا ألوانًا شديدة التنوع من المعارف والعلوم وتبدو من خلال عناوين مسامراته مثل : السفر والزواج والسكة الحديدية والموالد والأعياد والحانات واللوكاندات والنساء والبوسطة والملاحة والتعليم والبحر وعجائبه والبراكين والتياترات والنظارات والعادات والقهوة والحشيش ومرسيليا والسكر وحكاية المصرى الغريب واللؤلؤ وورد الخشب ودودة القز والنحل والحشرات والنمل وكلب البحر والفيل والذهب واستخراجه وبلاد سنغاميا وحكاية الزباء وجزيمة الأبرش والوضوء والتيمم وباريس والأهرام وعلم التعداد والإحصاء والجيولوجيا وعلم الزراعة والإنجليز والكتاب وأوراق المعاملة والغاز والتَّبغ والبُن والماء والقطن والعنب والكحول والأحجار الكريمة والأشجار والزهور .

إن مجرد النظر إلى هذه القائمة من عناوين الموضوعات العلمية والتاريخية والاجتماعية التى تكفَّل (علم الدين) بتقديمها فى ثوب روائى يبين إلى أى حد كيف اتسع مفهوم القدر الضرورى من العلم الذى ينبغى أن ينمو به الفرد المتحضر ، وقد أشرنا من قبل إلى ضيق هذا المفهوم وانحصاره فى مفهوم العلم الدينى خلال الفترة التى حاول فيها رفاعة الإشارة إلى سعة هذا المفهوم فى أوروبا من خلال «تخليص الإبريز» . ولكننا نود أن نضيف هنا أن ضيق هذا المفهوم كان سمة طارئة فى الحضارة العربية الإسلامية ، ولم يكن صفة أصيلة ، وكان طابعًا اكتسبته هذه الحضارة فى فترة الركود والتى أعقبت قرون التفتيح والازدهار فى العصر العباسى . والذى يرجع إلى النظريات السائدة فى مفهوم العلم وتصنيف العلوم فى القرن الرابع الهجرى يجد جذور النظرة التى حاول على مبارك تثبيتها وتوسيع مداها :

فالفارابى فى كتابه «إحصاء العلوم» يقدم ثمانية علوم أساسية[١٣٩] : علم اللسان ، وعلم المنطق ، وعلم التعاليم ، وعلم الطبيعة والعلم الإلهى ، والعلم المدنى ، وعلم الفقه ، وعلم الكلام . والتفاصيل التى يعطيها لكل من هذه الأقسام ترينا إلى أى حد كان المدى واسعًا أمام علماء المسلمين وهم يحددون مفهوم العلم ، فالعلم الثالث عند الفارابى وهو علم التعاليم ينقسم بدوره إلى سبعة أجزاء وهى : علوم العَدَد والهندسة

والمناظر والموسيقى والنجوم والأثقال وعلم الحِيَل ، وهو يقف أمام كل جزء ليفرعه بدوره فروعًا تشفُّ عن مدى الرغبة فى إحاطة المسلمين بعلوم العصر . ويزداد هذا الشعور تأكيداً إذا نظر الإنسان فى جزئيات العلم الرابع فى نظرية إحصاء العلوم للفارابى حيث ينقسم هذا العلم من خلال نظره فى الأجسام وأعراضها إلى ثمانية أجزاء وهى : مبادئ الأجسام الطبيعية ووجود الأجسام البسيطة والكون والفساد فى الأجسام الطبيعية ومبادئ الأجسام المركَّبة ومكوِّناتها وخصائص الأجسام المركبة (المعادن) خصائص أنواع النبات - خصائص أنواع الحيوان .

وإلى القرن الرابع الهجرى تنتمى كذلك فكرة إخوان الصفا عن العلوم التى بثُّوها فى رسائلهم الإحدى والخمسين وهى عندهم تنقسم إلى أربعة أقسام : رياضية [١٤٠] يبتدأ بها ، وجسمانية طبيعية تتلوها ، ونفسانية عقلية من بعدها ، وناموسية إلهية هى آخرها . وكل ذلك يؤكد أن فكرة توسيع مجال العلم ، التى أجملها رفاعة وفصَّلها على مبارك ، تستند إلى أبعاد عميقة فى الذات فتحاور الآخر وهى تقف على أقدام ثابتة .

أما مسامرات «علم الدين » التى أشرنا إلى عناوينها من قبل فيمكن أن توزعها تسعة حقول [١٤١] للمعرفة فهناك ثمانى مسامرات دينية وأربع عشرة مسامرة فى أدب الرحلات وثلاث مسامرات فى الاختراعات واثنتان وعشرون مسامرة فى الاجتماع وثلاث وأربعون مسامرة فى علوم الجيولوجيا والرياضيات والطِّب والنبات والحيوان والحشرات والدواء والماء والهواء وخمس عشرة مسامرة فى الأدب وثلاث عشرة مسامرة فى التاريخ والجغرافيا وثلاث مسامرات فى المال والاقتصاد وثلاث مسامرات فى الصناعات .

وهذا الإحصاء يفسر ويقيم توازنًا بين الحاجات ، فعلى حين تحتل الجوانب الدينية ثمانى مسامرات فإن الجوانب العلمية تشغل ثلاثًا وأربعين مسامرة انطلاقًا من أهمية المعرفة بجوانبها فى صنع الحضارة الحديثة وسداً لفجوة عدم المعرفة الكافية فى أعقاب قرون التخلف والركود .

وإذا كانت المضامين التى يهتم كتاب مثل «عَلَم الدين» بإثارتها على هذا القدر من السعة والتنوع فإن معالجتها تطلبت درجات متفاوتة من الأساليب وإن حاول على مبارك أن يضمها جميعها تحت عباءة القص التعليمى .

فلون الخطاب عندما تكون المسامرة علمية يختلف عن لونه عندما تكون المسامرة اجتماعية أو أدبية . وليس تنوع الخطاب هنا ناتجًا فقط من مراعاة «مقتضى الحال» لكنه كذلك تابع لمدى الحساسية التى تشتد فى قضية دون الأخرى ومدى الفكرة التى يمتلكها العقل قبل طرح المسامرة عليه فيكون قابلاً للمحاجة والمخاصمة أو يتم التأتى له بطرق غير مباشرة . وقد يختلف الأمر عندما يتعلق بمضامين تعليمية جديدة لم تطرح فكرتها من قبل فيكون العقل متأهبًا لاستقبالها على صفحة بيضاء تسمح للكاتب بتقديم المعلومات فى أسلوب تلقينى كما هو الشأن مثلاً فى المسامرة التسعين التى تتحدث عن الجيولوجيا أو علم طبقات الأرض ؛ إذ يجىء فيها على لسان يعقوب وهو يتحدث إلى ابن الشيخ : ويجب أن تعلم أولاً أنه لا ينبغى للإنسان أن يحكم على الأشياء بظواهرها وأنها كانت كذلك من أمرها ، فإن الأرض التى نراها مكسوة بأصناف النبات مملوءة بأنواع الحيوانات ، لم تكن كذلك قبل ذلك ، فإذا كان هذا على ظاهر الأرض فلا مانع من أن يكون ما فى باطنها كذلك ، فإننا لو نزلنا ما فى جوفها من مغارات عميقة كمغارات الفحم الحجرى مثلاً لوجدنا حرارة باطنها أشد من حرارة ظاهرها . وهكذا كلما نزلنا ثلاثة وثلاثين مترًا نجد حرارة أشد مما فوقها ... إلخ »[١٤٢].

وهذا النوع من الخطاب التلقينى الذى تتصدره عبارات مثل «يجب أن تعلم» ليس ملائمًا لكل المضامين التى أثارتها المسامرات وخاصة تلك المضامين الاجتماعية التى يثير بعضها من النقاش قدرًا يستلزم اتباع أسلوب جدلى حوارى وبث الآراء بوسائل تلميحية فى بعض الأحايين كما جاء فى المسامرة الثانية عشرة التى تحمل عنوان : «النساء» [١٤٣] وتثير قضية المرأة ووضعها فى المجتمعات الشرقية مقارنًا بوضعها فى المجتمعات الغربية ، وتتعرض لقضايا السفور والحجاب والاختلاط وتعليم المرأة . وهى جملة من القضايا كانت تحمل من الحساسية فى هذه الفترة من القرن التاسع عشر

ما يمنع على مبارك من أن يستخدم إزاءها المنهج التلقينى فى بث آرائه . ومن هنا فإنه مهد لآرائه التى بثها فى المسامرة الثانية عشرة «النساء» بتمهيد أورده فى نهاية المسامرة الحادية عشرة (١٤٤) والتى تحمل عنوان «الحانات واللوكندات» ، ويتم ذلك المشهد فى صالة الطعام بفندق فى الإسكندرية دخله الشيخ مع الإنجليزى فى أثناء تأهبهما للسفر ، ولم يكن الشيخ قد تعود أن يرى حشداً من الناس يختلط رجالهم بالنساء على ذلك النحو فتهيب الموقف ، ولكن رفيقه الإنجليزى طمأنه وقاده إلى مائدة الطعام . وكان ممن حضر على المائدة بالقرب من الشيخ شابة طليانية تعرف اللغة العربية وغيرها فكانت تارة تتكلم بها وتارة تتكلم بلغتها أو غيرها من اللغات الأجنبية على حسب لغات الحاضرين ، وكانت بديعة الجمال نادرة المثال ظريفة الشمائل وثابتة الجأش فصيحة اللسان لا تقتصر فى كلامها على الألفاظ العادية بل تأتى بمحاسن الألفاظ اللطيفة والنكات الظريفة ، وتدخل مع الرجال فى المباحث العلمية والسياسية مع صغر سنِّها ، فتعجب الشيخ من ذلك واستغرب حالها لكونه لم يعهد فى نساء بلاده الشرقية أمثالها .

وعند هذا القدر من اللوحة لا يبدو الوصف محايداً فالصفات كلها تركز على زاوية الإيجاب وتلقى الضوء على الجوانب الحسنة فى الشابة الطليانية التى تجلس مع الشيخ . لكن بقية اللوحة لا تلبث أن تركز على التقابل بين الجوانب الإيجابية هنا ومثيلتها عند المرأة الشرقية التى تسلك سلوكًا اجتماعيًا مضاداً « فتعجب الشيخ من ذلك واستغرب حالها لكونه لم يعهد فى نساء بلاده الشرقية أمثالها ، فإنه يراهنَّ دائمًا عن الرجال بمعزل ، ولا شىء عليهن سوى خدمة المنزل ، ولا يتكلمن إلا مع أزواجهن وذوى قرابتهن ، وإذا تكلمن مع الرجال يتكلمن بخجل واستحياء ، بخلاف ما رآه فى الطليانية ومن معها من النساء . وعندما يتم هذا القدر من التوازى فى إيراد الخصائص الذى تستلزمه صناعة المحاجة بين يدى قضية على ذلك القدر من الحساسية – يسارع الشيخ فيلقى حُكمًا أوليًا ، لكنه يوهم قارئه بأنه حُكم حاسم (فأمعن فى ذلك النظر وأجال فيه قداح الفكر وقارنه فى نفسه بعوائد نساء المشرقيين لينظر أيهما أفضل ،

فرأى عوائد المشرقيين أجمل وأكمل ، إلا أنها أعون على حفظ الشرف وأصون للعرض من أسباب التلف) .

وهذا اللون من الحُكم الموهم يدفع به الكاتب إغراء لقارئه المحافظ وبثًّا للطمأنينة فى نفسه بأن كاتبه من أنصار تقاليده . ولكن علينا أن نتذكر أن ذلك كله قد تم إيراده بين يدى المسامرة الرئيسية عن «النساء» وفى مسامرة «الخانات واللوكندات» ؛ ومهد بذلك الأرض لنقاش أكثر عمقًا سوف يثبت فيه أن حكمه الذى ساقه من قبل كان مجرد حكم أوَّلى توصَّل إليه هو من خلال المونولج الداخلى ، وعليه أن يتقدم لتمحيصه من خلال الديالوج الخارجى ، وهو التكنيك الذى يشكل بناء كتاب «عَلَم الدين» ويعطيه قيمته الحضارية ، ومن خلال تكنيك الحوار سوف تفرِّغ حجة انعزال المرأة عن مجتمع الرجال من مضمونها الخلقى المرتبط بها وهو الابتعاد بها عن مظانِّ الخطأ فى السلوك ؛ إذ إن ذلك الخطأ إنما ينشأ عن خلل فى التربية ، ويستوى فى التعرض له من عزلت عن مجتمع الرجال مع من اختلطت به ، وحينئذ يكون حال من قعدت فى منزلها من النساء كحال من تكون مع الرجال سواء بسواء .

ولا بد فى كلتا الحالتين من حسن التربية فى الابتداء « إلا أنك تعلم أن حسن التربية يهذب عقل الإنسان ويصفى طباعه ويعوده على الفضائل ويبعده عن الرذائل ، فهو زمام ذلك كله والقاطع لعرق ذلك من أصله » . وإذا استطاع الحوار أن يخلخل الحتمية بين سلوك انعزال المرأة وحجابها وناتجها الخلقى المتصور ، فإنه يحاول أن يخطو خطوة أخرى لكى يخلخل تصور امتداداتها التاريخية والجغرافية ، وهى الامتدادات التى تعطى للعادة سند الأصالة وتتميز بها المرأة المسلمة الشرقية من المرأة الغربية غير المسلمة . ويحاول أسلوب المحاجة غير المباشرة أن يثبت أن العادة فى الواقع ليست إلا ظاهرة محلية لا تملك سند التعميم الجغرافى أو التاريخى ، فيأتى على لسان الإنجليزى قوله : « ولم أرَ هذه العادة المخالفة لعادتنا إلا فى بعض مدن البلاد الشرقية ، فاختصاصها بهذه المدن القليلة يدل على أنه بدعة حدثت لأسباب طارئة فإن جميع نساء الأرياف ونساء عربان البادية وبلاد العرب وأهل المغرب

وسواحل الشام وأرض الحجاز لا يتحجبن عن الرجال ، وربما قمن مقام أزواجهن فى بعض الأحوال كإكرام الضيف والأخذ والعطاء مع الأجانب » .

وسوف تضاف هذه الخلخلة التاريخية والجغرافية إلى الخلخلة التربوية السابقة لتنتقل بالجدل خطوة أخرى تثبت فيها أن عادة الحجاب ليست من الخصائص المميزة للعربية المسلمة وإنما هى على العكس خاصة غريبة عنها وافدة عليها « وأظن أن هذه العادة مأخوذة من الأعاجم وسرت إلى أمثال هذه البلاد عند دخول التتار والترك بها واستيلائهم عليها فنشأ من عظمتهم وكبرهم احتقار غيرهم ، وأكثروا للخدمة من الجوارى ، ولَمَّا أكثروا منهن خافوا عدم رضاهن ؛ فمنعوا حريمهم من الدخول والخروج والاختلاط بالرجال وألزموهن البيوت والعزلة عن سائر الأجانب . ومما يقوى هذا الظن اتخاذهم الأغاوات للمحافظة عليهن خارجًا وداخلاً فنجدهم ملازمين لهن موكلين بهن من قبل سادتهن يخبرونهم بكل ما يحصل منهن من قول وفعل فتكون دائمًا فى اضطراب ورعب وعذاب خائفة من أن تزل أو يقال فى حقها شىء لسيد المنزل . واللذة الطبيعية لا تكون إلا عند تساوى المحبين وخلوص الود بين الطرفين » .

وهكذا يتدرج سلم الجدل من خلال المحاورة والآراء غير المباشرة فى قضية كقضية المرأة لها حساسيتها الخاصة فى تفكير القرن التاسع عشر ولها أهمية فى فكر على مبارك الذى لم يكن فقط يتأهب لهز التقليد الاجتماعى الراسى الجذور والذى تحتجب بمقتضاه المرأة فى المدينة على نحو خاص عند الظهور - وإنما كان يريد أن يمهد الطريق أيضًا للنهضة التعليمية التى كان يحلم بها للأمة ويرى المرأة عنصراً رئيسيًا من عناصرها ، كما أثبتت خططه التفصيلية وخطواته العملية فيما بعد .

وإذا كان الأسلوب التلقينى فى «عَلَم الدين» قد أضاء لنا بعض جوانب الرسالة التعليمية لذلك العمل وقادنا أسلوب المحاجة والجدل إلى جوانب من الرسالة الاجتماعية ، فإن الأسلوب الأدبى يمكن أن يفتح الباب واسعًا أمام كثير من ألوان الريادة الأدبية لهذا العمل الموضوعى الهام .

وتتمثل هذه الريادة حيناً فى هيكل العمل الأدبى وتصنيف النقاد له وحيناً آخر فيما أثاره ذلك العمل من قضايا أدبية وما قدمه من أشكال فنية ، فهو يصنف فى جنس الرواية التعليمية ويُعد من هذه الناحية عند بعض النقاد « أول رواية فى الأدب العربى فى القرن التاسع عشر وكاتبه روائى موهوب أحب القراءة والرواية منذ سنوات إقامته بالمدرسة العسكرية ببمبيتز . وكان يمكن أن يكون روائيّا كبيراً لولا أن شغلته الحياة السياسية والعملية فى مصر [١٤٥] . وهو يطرح من هذه الناحية شكلاً أدبيًا تأثر فيه بقراءاته فى الأدب الأجنبى ممثلاً فى شكل الرحلة التعليمية الذى كان شائعًا فى الأدب الفرنسى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كما أشرنا سابقًا ؛ ومن ثم فهو ليس امتداداً للأشكال القصصية التى كانت من قبل فى الأدب العربى مثل المقامة ، والتى ظلت حية فى بعض صورها الحديثة فى عصر «علم الدين» وبعده حيث كتب المويلحى «حديث عيسى بن هشام» نحو ١٨٩٨ ونشرها ١٩٠٧ [١٤٦] - وإنما يندرج فى الجنس الروائى ، سواء كان رواية تعليمية أو رواية من روايات السيرة الذاتية التى شاعت فيما بعد فى الأدب العربى على يد طه حسين والعقاد والمازنى والحكيم ونجيب محفوظ ، وإن كان الطابع الموسوعى أو الحرص على تقديم المعرفة قد طغى على الجانب الروائى فيها .

لكننا لا نستطيع مع ذلك أن نبتعد بحكاية «علم الدين» عن الوسائل الفنية التى كانت متبعة فى الأدب العربى والتى استفاد «علم الدين» منها فى تجميع شتات الحكايات المتناثرة ، مثل استخدامه لفكرة قصة الإطار التى كانت تشكل القالب الرئيسى للأعمال القصصية القديمة كما هو الشأن فى «ألف ليلة وليلة» [١٤٧] ، حيث تشكل علاقة (شهريار) و (شهرزاد) قصة إطار ممتدة وينبت تحت جناحها عشرات القصص الفرعية قبل أن تنتهى القصة الأصلية . ولقد استخدم على مبارك ذلك التكنيك - وإن كان قد طوعه لهدفه التعليمى التنويرى - فملأ خلايا قصة الإطار حيناً بالمعرفة والمعلومات وحيناً بالقصص الفرعية . وليست الحكاية الرئيسية لعلاقة (علم الدين)

والرجل الإنجليزى بدءًا ونموًا ونهاية إلا قصة إطار لهذه الرواية تنشأ خلالها عشرات القصص والفوائد الأخرى .

على أنه يتجسد أحيانًا خلال «علم الدين» قصص إطار فرعية تشكل بدورها خلية متوسطة تتبعها بعض الخلايا الصغيرة .

وربما كان أوضح تجسيد فنى لهذه الظاهرة يتحقق فى قصة «يعقوب» التى امتدت خيوطها من المسامرة الثالثة والخمسين - والتى تحمل عنوان «حكاية يعقوب» - ولم تختتم إلا فى المسامرة الثانية بعد المائة والتى تحمل عنوان «تتمة حكاية يعقوب» واستغرقت بذلك أكثر من ثلاثمائة صفحة قطعتها من البداية والنهاية ، لكنها تخللتها عشرات القصص الأخرى عن أحوال البحار وغابات أفريقيا واكتشافات المعادن وحياة الكنيسة والدير والحياة فى مدينة لندن ونشاط الحرفيين فى مدينة يورك وغيرها .

و «حكاية يعقوب» من هذه الناحية تمثل قصة إطار مكتملة تقترب من التكنيك الفنى فى «ألف ليلة وليلة» ، وليس هذا المجال اقترابها الوحيد من «ألف ليلة وليلة» بل إنها تستعير كثيرًا من موضوعاتها : فيعقوب يقدَّم فى الواقع على أنه يتيم كان يعيش مع أخته فى مدينة يورك بإنجلترا ، ويفهم من سياق القصة فيما بعد أنهما مسيحيان مصريان ، وقد ماتت أمهما بعد أبيهما فتركا لرعاية الملاجئ التى علمته حرفة صناعة الأحذية وعلمت أخته العمل فى المنازل ، وخرج ليلتحق هو للعمل عند صانع أحذية طيب .

ويبرع فى صناعته فى زمن قصير ، ولكنه يتطلع دائمًا إلى التجارة ففيها كل الربح وإلى المغامرة فى البحار ، وتلك نزعة واضحة من نزعات «ألف ليلة وليلة» فى كثير من قصصها ومنها «قصة السندباد» على نحو خاص التى سوف يتمثلها يعقوب ويُعيد تقديمها فيشترى بمدخراته بضاعة ويبحث عن سفينة مبحرة إلى شاطئ أفريقيا ، وعلى ظهر السفينة يتعلم حرفة الملاحة ليضيفها إلى مهارة التجارة . ولكن تهبُّ عليهم عاصفة بحرية بين أفريقيا وجزر الكنار . وتذكرنا أوصافها بعواصف السندباد . وتتحطم السفينة ويغرق ما فيها ومن فيها ، ويجد يعقوب نفسه ملقًى على

الشاطئ بين الحياة والموت فيستعيد قواه ويكتشف أنه فى منطقة مقفرة إلا من الغابات الكثيفة . ويقيم لنفسه جحرًا ويتآلف مع الطبيعة حتى تكتشفه قبيلة من السود فتسوقه إلى وسط الصحراء ، فيقيم معهم عامين حتى يأتى السائح الإنجليزى (يوسمان) فيأخذه معه . ويقسم كما فعل مع السندباد أن لا يعود إلى المغامرة .

وفى أرض الذهب يستقر به المقام هناك وهو يزداد شوقًا وحنينًا إلى أخته وإلى أن يعود إلى صناعته فى الأحذية ويحلم بلقاء أخته ويعود إلى لندن ليبحث عن مدخراته التى كان قد تركها وديعة عند زوجة القبطان الذى رحل معه فيجدها قد أودعتها فى بنك فزادت قيمتها . ويعود إلى يورك ليهتدى عن طريق معلمه فى صناعة الأحذية إلى بيت أخته التى كانت ماتت سيدتها فآثرت العمل فى خياطة الملابس وأقبل عليها الناس فتحسنت أحوالها المادية ، لكنها كانت تبدو - رغم ذلك - شاحبة شاردة فحار فى أمرها وشأنها فراوغته ، ثم اختفت فجأة من حياته فضاقت الدنيا به والمنزل والناس .

وعاد يومًا إلى البيت ليجد رسالة من أخته تخبره أنها اختارت الرهبنة وآثرت حياة الدير لتقيم فيه بقية حياتها ، واختارت ديرًا منعزلاً فى أعالى الجبال ، فراسلها ورجاها مرات أن تعود أو أن تبوح بسر حزنها لتخفف عنها لكنها كتبت له أنها قررت أن تكون عروس المسيح وأنها ستسمح بلقائه إذا قرر فقط أن يكون «والدًا» لها يوم الاعتراف ، وهنا يقدم لنا على مبارك صفحة أدبية راقية عن التفاصيل الكنسية لذلك التقليد يقول :

« وبينما أنا كذلك جاءنى خبر من رئيسة الدير بأنه قد أعدت لنا دكة نجلس عليها يوم المحضر وهو اليوم القابل فأقمت بقية اليوم والليلة بتمامها كأنى أتقلب على جمر الغضا ، حتى أسفر الفجر فقمت إلى باب المعبد الذى هى فيه فوجدت هناك خلقًا كثيرين فوقفت معهم ، فجاء رجل وأخذ بيدى وأجلسنى على الدكة قريب المحراب ، فصرت أقلِّب نظرى يمينًا وشمالاً ، ثم بعد برهة فُتح باب صغير فخرجت منه أختى وعليها من الجمال وثبات الزينة ما لا يوصف فنسيت عند ذلك همِّى ، واعترانى من الخشوع وتعظيم الدين ما لم يكن من قبل ، وكنت أنظر إليها بعينى المحبة والتعظيم

وهى تخطر ... حتى أجلسوها تحت مظلة ، ثم تجرد أحد القسيسين عن زينته وأبقى عليه ثوب كتان ، وصعد المنبر وخطب خطبة قصيرة ذكر فيها سعادة البِكْر التى حضرت ووهبت نفسها لخدمة المسيح ، وفى الحال تفوحت الروائح الذكية من جميع جهات المعبد ، وكانت الناس تقلب النظر من القسيس إليها ومنها إليه ، ثم نزل من فوق المنبر ولبس ثيابه الرسمية ، وأمر براهبتين فأتتا بأختى إلى آخر درجة من المحراب ، فهناك جثت على ركبتيها ثم دعونى لأُؤدِّى واجبات الأبوة ، مثلت بين يدى القسيس لأناوله المقص ، فرجع حينئذ ما كنت وظننت زواله وعظم عندى الكرب ، وظننت أنها لم تتمالك نفسها ، بل كادت أن يغشى عليها إلا أنها نظرت إلىَّ نظرة معتذر متجلد فهمدت وداخلنى خشوع ثم أجرى المقص على رأسها فأسال شعرها الذى كان يسترها إذا نشرته ويلحق بالأرض إذا أرسلته ، ثم أتى لها بثوب من صوف فلبسته وبخمار فغطت به رأسها ووجهها وبرداء من كتّان فتردّت به .

« وحيث كان خروجها من الدنيا وزهدها فيها لا يتم ولا يكتمل إلا بصورة موتها ودفنها كالميت الحقيقى ألقت نفسها على الرخام كالميت فكفنوها ووضعوا حولها أربع شمعات وقد أخذ القسيس الكتاب وهو بملاليه الرسمية والرهبان يحفون به . وكنت حينئذ قريبًا منها حريصًا على معرفة جميع ما يحصل من الحركات فسمعت صوتًا خفيًا من داخل الكفن وصل إلى أذنى ولم يسمعه غيرى وألفاظه : يا إله العالمين ، رب السماوات والأرض أن تجعل هذه اللحظة آخر عمرى حتى لا أقوم من موضعى وأن تصُبَّ على أخى - الذى لم يقاسمنى فيما جنيت من الخطيئة - فيطمئن قلبه ويعيش عيشة مرضية » (١٤٨) .

وهذه صفحة من الأدب القصصى الرفيع ، تشفُّ عن مقدرة فنية رائعة فى تتبع التفاصيل ورصد المشاهد الدقيقة وإثارة المشاعر الكامنة وتخليص اللغة من أوشاب محسنات العصور الوسطى ، وهى نموذج لمواقف قصصية كثيرة فى (عَلَم الدين) تضمن لعلى مبارك مكانًا رائدًا متميزًا فى الأدب القصصى العربى الحديث .

إن على مبارك الذى برع أيضًا فى صياغة قصة حياته الذاتية فى الخطط التوفيقية وقدم صفحات رائعة صوَّر فيها الذى عاناه ، يعود هنا لكى يصور فى براعة الاغتراب فى حياة الآخرين . ويلفت النظر اهتمامه فى «علم الدين» بالمصريين المغتربين فى أوروبا . وإذا كنا قد رأينا فى «حكاية يعقوب» نموذجًا لحياة مسيحى مصرى فى إنجلترا لا نعلم شيئًا عن رحلة أسرته ، ولا كيف بدأت قصته ، ولكننا نعلم كيف ستنتهى لأن آخر عبارة قالها يعقوب للشيخ علم الدين : « وقد عزمت على أن أقيم بأرض مصر » ؛ إذا كنا نحن هنا أمام نهاية بلا بداية - فإننا على العكس من ذلك نجد أنفسنا أمام بداية بلا نهاية مع قصة مسيحى مصرى آخر مغترب فى فرنسا ، تقدمها لنا المسامرة التاسعة والثلاثون تحت عنوان «حكاية المصرى الغريب» .

ومنذ البدء لا نجد اسمًا لهذا المصرى الغريب فى فرنسا ، كما حمل زميله الغريب فى إنجلترا اسم يعقوب . واختفاء الاسم هنا له مسوِّغه ، فالمشكلة التى عاناها هذا المصرى الغريب كانت مشكلة جماعة لا فرد ، وقد بدأت مع دخول نابليون مصر واستقراره المبدئى الذى أغرى طائفة من الناس بالانضمام إليه والعمل فى جيشه « وكان فى مَن كتب اسمهم فى العسكرية كثير من القبط المصريين ونصارى الشام ومن بقى من المماليك الذين كانوا بها قبل دخول الفرنسيس إليها . ولَمّا وقع الصلح وتأهب جيش الفرنسيس للرحيل خرج من العسكرية من خرج وبقى من بقى ، فكنت ممن بقى وكان عمرى إذ ذاك قريبًا من ثلاثين سنة ، وكان السبب فى بقاء من بقى مع الفرنساوية أن أهل مصر كانوا يتوعدون كل من دخل فى زمرة الفرنساوية بالقتل وبغيره ، فلذلك اخترت البقاء معهم والمهاجرة إلى بلادهم ، وعلى أية حال فالقسمة غلبت » .

على هذا النحو تبدأ حكاية المصرى الغريب ، وطائفة معه كان عددهم أربعمائة عادوا مع نابليون إلى فرنسا وأقاموا فى مرسليا وعُرفوا أنهم أتباع الإمبراطور ، وتزوجوا بفرنسيات وعملوا فى الجيش والموانى وطابت لهم الحياة ، غير أن الأحوال والأحداث انقلبت لغير صالح بونابرت فتوالت هزائمه وبدأت بقايا الملكية تنتعش

فى فرنسا سنة ١٨١٤م التى أطيح فيها بنابليون فانفجرت الثورة فى مرسليا ضد كل أتباعه ومؤيديه ومنهم هؤلاء المهاجرون الذين لحق بهم كثير من الذل والهوان ، ويعود بونابرت من جديد سنة ١٨١٥م ، ويمسك بزمام الأمور فيما يسمى بحكومة المائة يوم ؛ فينعش هؤلاء الضعفاء ويجاهر بعضهم بإعلان مشاعر الفرح ، لكن معركة واترلو الشهيرة سنة ١٨١٥م لا تلبث أن تقضى على بونابرت فيعود الملكيون من جديد ، وفى هذه المرة لا يكتفون بتعذيب هؤلاء المهاجرين ، ولكنهم يذبحونهم ذبح الشاة عن آخرهم، ولا يلفت هذا المصرى الغريب إلا بمصادفة ، فلقد كان فى المدينة وعاد ليجد رفاقه وزوجته وأولاده قد ماتوا جميعًا وليس أمامه إلا أن يجترَّ الحسرات ويذرف الدموع ، ويتركه عَلَم الدين فى هذا الموقف مشكِّلا بداية بلا نهاية ومفجرًا موقفًا إنسانيًا يحمل بذرة عمل روائى كبير .

إن السمة الأدبية لـ «علم الدين» ، لا تتجسد فقط فى الهيكل الأدبى الذى يغلفها ، سواء من خلال انتمائها إلى عالم الرواية التعليمية أو رواية الترجمة الذاتية أو اصطناعها وسائل فنية شاعت فى الفن القصصى العربى القديم مثل قصة الإطار ، وإنتاجها من خلال ذلك مشاهد قصصية ناضجة ولكنها تتجسد بالإضافة إلى ذلك أيضًا فى القضايا الأدبية التى أثارها ذلك العمل الكبير وأهمها قضية المسرح والغناء والمقارنة بين واقعهما فى مصر فى عهده والواقع الذى رآه فى فرنسا .

ولنذكر أولاً أن على مبارك كان من متذوقى الفن ، وأنه كان يحضر مجالس الغناء فى عصره التى كانت تدور فيها فيما يبدو أحاديث عن مشاكل العصر ، ومنها المشاكل السياسية بالطبع ، وكانت الثورة العرابية فى عهده تسيطر على مجرى الأحاديث ، ولم يكن متحمسًا لها . ويذكر الإمام محمد عبده أنه قد حضر مع على مبارك مناسبات كهذه ، ولَمّا لم تكن تعجب على مبارك بعض آراء العرابيين فكان يقول : « نسمع المغنى أحسن » (١٤٩) .

ويبدو كذلك من كتابات على مبارك أنه كان يتابع النشاط المسرحى المحدود فى عصره فى مصر ، ويذكر فى عَلَم الدين حديثًا عن فرقة مسرحية أغفلتها كتب تاريخ

الآداب مثل فرقة «أولاد رابية» ، وهو يصدى لها فى مجال المقارنة مع ما حدَّثه عنه المستشرق الإنجليزى من واقع المسرح ورسالته فى أوروبا لذلك العصر .

لقد خصص على مبارك واحدة من أطول مسامراته وهى المسامرة السابعة والعشرون للحديث عن «التياترات» فتعرَّض للأغانى وللأداء المسرحى راصداً ومقارناً ، وهو ينعى على الغناء فى عصره ما ننعاه نحن اليوم على الغناء فى عصرنا فالنص الغنائى حتى عندما يقارن بالنص الغنائى القديم يخلو من القيم الرفيعة ويكاد ينحصر فى معانى الغرام المتداولة . يقول: « ومِما نأسف عليه أنّا نرى فيما نُقل إلينا من أغانى القدماء فى كتب الأدب كلمات تحث على الكرم والفتوة والنخوة ، ولا ترى الأغانى عندنا فى هذه الأعصار إلا مقصورة على العشق والشهوة ، فلا ترى لها أثرًا يحمد فى التربية وتهذيب الأخلاق ، ربما كانت فى بعض الأحوال مما يضر بذلك » (١٥٠) .

أما المسرح فلا أظن أن حديثًا قيل فى القرن التاسع ، يرفع من قيمة رسالة المسرح فى تربية الشعور القومى والخُلقى ، يعلو على حديث على مبارك . لقد عرض لواقع العروض المسرحية فى عصره الممثلة فى فرقة «أولاد رابية» وأوضح أنهم يأخذون بصفة عامة هيكل المسرح الأوروبى ووظيفته منهم « يدخلون فى تقليد بعض أحوال حاضرة أو أمور ماضية يأخذون فى تمثيلها وتصويرها وإبرازها فى معرض المحسوس المشاهد ، سواء كانت أمورًا اختراعية وهمية لا مستند لها سوى المخيلة ، أم كانت أمورًا حقيقية حصلت فى الواقع ونفس الأمر . وقد يكون لهذه التقليدات فى بعض الأحيان نفع فى الجملة غير أن هذا النفع القليل الذى يأتى عادة من التركيز على الشىء القبيح والسخرية منه تذهب فائدته مع عدم الالتزام بنص مكتوب والإغراق فى الفحش والسخف والعيب مما تأباه النفوس وتمجُّه الطباع من الأفعال الفظيعة والأقوال القبيحة" ، وهو نفس السلوك الذى يبتعد بكثير من العروض المسرحية فى عصرنا عن أداء مهمتها الرفيعة التى تليق بأقدم الفنون .

وفى المقابل يقدم الجوانب الإيجابية فى العرض المسرحى كما رآها فى أوروبا ، ومنها الالتزام بنص رفيع : « ومن آداب التِّياتر أن لا يقال فى مجامعه إلا ما يؤخذ

من تأليفات متفق على موافقتها لتهذيب الأخلاق والطباع والعادات ... للمحافظة على ممدوحها والتباعد عن مذمومها .. لا يفعل ولا يقال ما يخل بالأدب والكمال » . وعندما يتفق للمسرحية النص الرفيع المستوى والأداء الفنىّ المحكم فإنها يمكن أن ترتفع فى «عَلَم الدين» إلى مستوى خادم الشريعة ومحقق مقاصدها ، فلم يجدوا أحسن من التياتر للوصول إلى هذا المقصد ، فإنه مع موافقته للأغراض واللذات والشهوات يهيئ النفس للتحلى بحسن الشمائل وصفات الكمال ، والاستكثار منها والتمكن فيها ، والتباعد عن ذميم الأخلاق ورديء الطباع ، فهو بهذه الحالة كالخادم للشريعة التى تأمر بالخير وتنهى عن الشر . ومسألة خدمة الشريعة عنده تأتى من أن الأداء المسرحى يمكن أن يجسد الأمور الغيبية فى قالب حسىّ يزيد من ترغيب النفس أو ترهيبها .

لكن إطلاق عبارة بهذه القوة فى القرن التاسع عشر ، يبيِّن إلى أى حد كان يود على مبارك أن يهيئ الطريق أمام تجربة الآخر لتبلغ الفائدة منها مداها دون جمود أو تخوف .

وهو ينطلق مركزاً على جانب من مهمة المسرح فى العلاج الاجتماعى وتأديب النفوس ، وتهذيب الأخلاق وتربية الأمَّة . وهو يضرب مثلاً بسيطرة أصحاب رأس المال على ضمائر بعض الحكام أو القضاة ، وكيف أن الفن المسرحى يستطيع من خلال التجسيد والتهكم تعرية المؤامرات التى تتم فى السر والكتمان ، وتجسيد الرذائل التى تختفى خلف ثياب التمويه والقذارة ؛ ومن هنا يكون للفن سطوة أكبر تأثيراً من سطوة القانون والحكم . وكما يقول على مبارك : « لا يخفى أن أكثر أمور الناس وأحوالهم لا تدخل تحت حكم القوانين البشرية ، وبذلك يخلص من عقوبتها كثير من سيئات الناس ويخلو عن المكافآت كثير من حسناتهم . ومن شأن التأثير أن يستحوذ على كل ذلك فيدخله فى بابه وينظمه سلك لِما به ، ويكشف عن قبح الشر وشؤمه لتنكف عنه نفوس أربابه ويظهر فضل الخير وينوّه به لتقوى فيه رغبة طلابه » .

والمسرح من خلال هذا كله يشكل منبراً رئيسيًا من منابر تنوير الأُمة التى كان يبحث عنها على مبارك لبث الثقافة للشعب كله وعدم اقتصارها على تلاميذ المدارس . إنه على حد تعبيره هو «مدرسة علمية لجميع الأحوال السرية ومصباح يستضاء به فى الأحوال الباطنية » . وانطلاقًا من هذا يمكن أن يشكل رافداً ثقافيًا لتقريب المستوى بين الطبقات وتدفق المعرفة من طائفة إلى أخرى . وما أدق تعبير على مبارك الذى يستحق أن يكتب فى واجهة مسرح الدولة الرئيسى على النحو الذى تكتب به عبارات مؤثرة معبرِّة عن الهدف مذكِّرة به فى واجهة الكوميدى فرانسيز والأوبرا فى باريس ، والتى لا شك أن على مبارك قرأها فصاغ على نحو منها هذه العبارة الدقيقة :

« التياتر قناة عذبة بين أفراد الأمَّة يسيل بها ماء العلم والمعرفة من الأعلى إلى الأدنى ومن العلماء والخواص إلى الجهال والعوام فتزداد العلائق التآنسية وتقوى الروابط الودادية وتعم المنفعة وتتم الفائدة ، فإذا كان التياتر بهذه المثابة فهو أحسن المبتدعات البشرية وأجملها وأعظمها فائدة وأكملها » .

لقد عمَّق كتاب «عَلَم الدين» الفكرة الرئيسية التى كان يعتنقها على مبارك وهى أن الاستفادة بتجربة الآخرين مع المحافظة على خصائص الذات يمكن أن تقودنا إلى إنعاش مقومات الفرد المتحضر والمجتمع المتحضر معًا ، وطرح من خلال تجربته تلك كثيراً من الأفكار الخصبة ساهم بعضها فى تحقيق جوانب من النهضة خلال القرن الأخير ، وما زال كثير منها صالحًا لإثارة التساؤلات حوله والاستفادة من رحابة نظرته وعمق مصدره وثراء إشعاعاته .

* * *



يحيى حقّى
عندما يُصبح الرّاوى ناقدًا



الصعوبة التى يجدها مؤرخ النقد الأدبى ، عندما يحاول أن يتلمس الطريق إلى ملامح يهتدى بها للتعرف على يحيَى حقِّى الناقد ، وهو يشق طريقه بالضرورة أولاً بين سيل من مؤلفاته الإبداعية والنقدية والفكرية ، قد لا تكمن فى قلة المادة ، أو تعدد الروافد ، أو اتساع المساحة التى تمتد عليها ، بقدر ما تكمن فى هاجس لا تستطيع أن تقاومه بتداخل الألوان والألحان والأمواج وأنت تواجه سيلاً متدفقًا من الآراء والأفكار، يكاد يشغلك حتى عن نفسك ، وقد لا يجد المرء تعبيراً أدق عن صعوبة مهمة مؤرخ النقد فى هذه الحالة ، من تعبير يحيى حقى نفسه عندما كان يتحدث عن غزارة الفيض الذى تهبه إحدى شخصياته وعن صعوبة الإحاطة والرصد قائلاً : « هل تستطيع أن تستوقف الشلال بمسمار تغرزه فى وسطه ؟ سيكتسحه هو وخشبتك التى تريد أن تدقه فيها لكى تجعلها بروزاً لكلام منك » [١٥١] .

وأظن أن يحيى حقى ينظر من وراء الغيب للباحثين عن أسس ثابتة على الطريقة التصنيفية التى ألفناها فى الحديث عن المذاهب النقدية ملوحًا بفكرة «الشلال والخشبة» مبتسمًا فى وداعته المألوفة مشفقًا من صعوبة المحاولة ، غير أن هذا لا ينبغى أن يصرف عن محاولة تلمس الملامح ، ولا نقول إخضاعها للمعايير ، فإن سخرية يحيى حقى تطل مرة أخرى عندما تتحدث عما لا يهمه فى أن يكون الوعاء الذى تتلقى به شلاله فى حجم فنجان قهوة [١٥٢] ، وهى سخرية خفيفة قد تمتد من الشخصية التى يرسمها إلى بعض «الأوعية» النقدية التى تحاول أن تختزل الفكر فى قوالب مسبقة فلا يكون نصيبها منه إلا نصيب الفنجان من الشلال .

هل يمكن إذن الحديث عن الشلال بطريقة تختلف قليلاً عن تثبيت الخشبة بمسمار فيه ، وعن تعريض فنجان ضيق لمائه المنهمر ؟

* * *

من أين يستمد مؤرخ النقد أفكاره عن ناقد ما ؟ لعل حديث الناقد عن نفسه فى بعض الأحيان يكون مدخلاً طيبًا ، إذا استطاع أن يحدثنا عن بعض مراحله وقراءاته ونزعاته ، وأن يخلص إلى تصنيف بعض هذه المراحل تصنيفًا مرضيًا . غير أن هذا المنهج - إذا صلح مع نقاد آخرين - فإنه ينبغى الاحتراس منه إلى أبعد مدى مع ناقد مثل يحيى حقى ، يستخدم اللغة الإبداعية بمستوياتها المختلفة حتى فى الكتابة النقدية ويركن إلى لون من السخرية الهادئة حتى بنفسه ، والتواضع الشديد ، والتطامن الخادع ، الذى لا يمنعه فى النهاية من أن يقول كل ما يريد على طريقته . لكن طريقته الفنية المراوغة تلك ، لا ينبغى أن تؤخذ فيها الأمور على ظواهرها ، فقد يوهمك أنه يريد التحدث عن عدم محبة شىء ، ليقول لك إنه يحبه حبًا شديدًا ، وقد يعطيك مدخلاً عن الشرق لكى تجد نفسك فى قلب الغرب ، وقد يقول لك إنه نجح فى إزالة شىء من نفسه لكى يدلك على مدى عمق جذوره فيها . وكثير من لوحاته الإبداعية تحمل هذه السمات .

وانظر مثلاً إلى مقالته التى تحمل عنوان « ناتاشا أو كيف شفيت من الأدب الروسى » [١٥٣] حيث يكتب مقالاً عن فترة إقامته فى إستانبول فى بداية الثلاثينيات وعن مخالطته للجالية الروسية هناك ، وينتهى منه بهذه العبارة « وشملنى جوٌّ أختنق فيه .. فقفزت من المقعد وهربت ، ولَمّا خرجت إلى نور الشارع الرئيسى ، ندت منى تنهيدة عميقة ، كأنما انزاح عن صدرى حمل ثقيل ، كانت هى علامة شفائى الأكيد من هوس الأدب الروسى ، ومن عشق ناتاشا » [١٥٤]. ومع أن عنوان المقال وخاتمته تتحدث

عن «الخلاص» فإن روح المقال وكل سطوره ، تتحدث عن شدة التأثر بالأدب الروسى : ترجنيف ورحلاته للصيد ، دستوفسكى وبيت الموتى ، شخصيات الجريمة والعقاب ، والبحث عن الشخصيات التى يترجم بها الأدب الروسى القصصى وتخيل لقائها والعيش معها وتقليدها ... إلخ . ومن هذه الناحية فإن اعترافات يحيى حقّى بأنه نجح فى التخلص من الأدب الروسى ، لا ينبغى أن تحمل الدلالة المباشرة ، ولا أن ترتب عليها النتائج السريعة ، بل قد تقودنا كما رأينا إلى النتائج المقابلة .

ولأن يحيى حقى يكتب النقد بنفس الروح اللغوية التى يكتب بها العمل الإبداعى – وهو عنده بالفعل عمل إبداعى – فلا ينبغى أن تؤخذ «اعترافاته» مأخذاً مباشراً ، أو أن نرتب عليها نتائج تصنيفية . ولقد كانت بعض النصوص التى تضمنها كتاب يحيى حقِّى «خطوات فى النقد» تنتمى إلى هذا النوع من الاعترافات الذى أشرنا إليه ، فلقد صنف نفسه بأنه «ناقد تأثرى» : « لا أنكر أننى لم أخرج عن دائرة النقد التأثرى ، فليس فى كلامى ذكر للمذاهب ، ولعل السبب أننى لم ألتحق بكلية آداب فى إحدى الجامعات » [١٥٥] . وقد تنبه الدكتور مندور إلى ما يمكن أن يوحيه الجزء الأخير من الاعتراف ، بعدم اكتمال الثقافة النقدية ليحيى حقى غير المؤهل جامعياً فى هذا المجال فأشار إلى أنه « داهية خدعنا عن نفسه ، فثقافته التى يحملها أكثر من ليسانس الآداب ، وأعلى بكثير من ثقافة كثير من الدكاترة » [١٥٦] . لكن يحيى حقى يبالغ أحيانًا فى التواضع ونقد الذات حين يتحدث عن مقالاته النقدية التى كتبها فى فترة مبكرة وجمعها فى كتاب «خطوات فى النقد» ويشير إلى أنه غير راضٍ عن النبرة التى سادت بعضها :

« لا أكتم القارئ ، أننى وأنا أراجع هذه المقالات، بعد أن تجمعت ، قد ألوم نفسى أو أستسخفها أن بدر منى من قبل كلام ، الآن أود أن لا يكون قد خطه قلمى بجهل واندفاع وخطل رأى ، أننى نادم الآن ومستغفر لربى ، على اشتطاطى فى القسوة على بعض من تناولتهم بالنقد ، وعلى أسلوب "وخز الإبر" الذى دلَّس نفسه علىَّ بأنه دعابة مقبولة لا سخرية مرذولة » [١٥٧] .

إننى أعتقد أننا لا ينبغى أن نخلص من هذا مثلاً إلى حكم مؤداه أن المرحلة الأولى من نقد يحيى حقِّى كانت تتسم بالتسرع أو الطيش أو الجهل ... إلخ ، وأن نستند فى ذلك على اعترافاته ، فالرجل لم يكف عن وصف نفسه بأمثال هذه الصفات حتى فى المراحل الأخيرة ، فهو عندما يكتب عن الإستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ سنة ١٩٦٣م ويشير إلى ولع نجيب محفوظ بالتفاصيل - يقول : « أعترف أن هذه التفاصيل تغيظنى فى بعض الأحايين ، وإن كنت لا أغفل عن أن هذا الغيظ هو عين الجهل والحماقة » (١٥٨) . وهذه الاعترافات كثيرة فى كتابات يحيى حقِّى وغيره من الكُتَّاب الساخرين ، وينبغى أن يتناولها مؤرخ النقد بحذر ، وأن يصرف همه إلى النص النقدى ذاته ، فيراه بعين محايدة ، وخطوٍ لا تجذبه إليها أحبولة الاعترافات وخدعتها .

* * *

إذا كانت طبيعة اللغة التى يكتب بها يحيى حقى هى التى دعتنا إلى أن نأخذ اعترافاته عن نفسه مأخذ الحذر ، فإن طبيعة اللغة هى التى يمكن أن تقودنا إلى ملمح رئيسى من ملامح التفكير النقدى عنده . والواقع أن «اللغة» فى نقد يحيى حقى تلعب دوراً رئيسياً فى اتجاهين متقابلين ، اتجاه التعرف على العمل الإبداعى الذى يتناوله ، واتجاه التعريف به وطرح الملاحظات النقدية حوله ، أى أنها مفتاح الناقد إلى النص ومفتاح القارئ إلى الناقد فى وقت واحد .

ويحيى حقى لا ينظر إلى اللغة فى العمل الأدبى باعتبارها قشرته الخارجية أو زينته البراقة ، ولكن باعتبارها جوهره الدال ، لا على نصيبه من الجودة فحسب ، ولكن على نصيب الحضارة التى ينتمى إليها من الرقى وسلامة التفكير . بل إنه ليذهب إلى أن الخلاص من كثير من أمراض الهزال الفكرى ، يكمن فى العناية باللغة : « إن اللغة تلعب فى حياة الأمة المصرية دوراً لا تعرفه لغة أخرى ، وإن انحطاط اللغة عندنا ليستتبع انحطاط الذهن وسقم التفكير ، وأعتقد أن الوسيلة الوحيدة لبعث فلسفة عربية

مستقلة وسط الفلسفات الأخرى ، لن تكون إلا عن طريق تجديد الأسلوب ، وأخذه بالصرامة العلمية التى لا تعرف الهزل ولا الغموض ، ولا البين بين .. ونحن إذا آمنا بضرورة السير فى هذا الاتجاه سنجد أن جميع المشكلات الأخرى ستحل من تلقاء ذاتها ، لن تقوى العامية على هذا التحديد العلمى ، ولذلك لا بد لها أن تخلى الطريق دون جدال للفصحى [١٥٩] . غير أن هذا لا يعنى أن يحيى حقى قصر اهتمامه على مستوى لغوى واحد حين أعلن أن التحديد العلمى قد يجعل العامية تخلى طريقها للفصحى ، فمفهوم الفواصل بين المستويين عنده مفهوم دقيق ، وهو نفسه يأخذ كثيراً من بحر العامية ، تعبيرات وألفاظاً ، فيعيد إليها رونقها الفصيح ، وتظل عنده طازجة تجمع بين نبض الحياة وسلامة البناء ، ومن هنا فإنه يقول للذين يكتبون بالعامية : « إنها هى أيضاً لغة ينبغى أن تكتب بعناية وذوق وبصيرة ، لقد انتهى أيضاً عهد "ميوعة اللفظ" وأصبحت الفكرة المتعمقة تحتاج إلى لفظ واضح لا لبس فيه ولا خداع ، وإذا استقامت الألفاظ فى وضعها الصحيح ، استقام الأسلوب ، وأدى الغرض منه » [١٦٠] .

وفى هذا الإطار فإن يحيى حقى يعود إلى محاولة اكتشاف بعض منابع الجمال فى بنت البلد ، أمّ ملاية لف (اللغة العامية) ، ويعلن أنه أحد عشاقها من المتفاصحين وأنه «متيّم بهواها فى السر، غارق فى حبها لدباديبه ، لا ينتهى عجبه لطبعها رغم طول العشرة ، تسحره ساعة ببساطتها وسذاجتها ووضع القلب على الكف ، والمبادرة إلى العفو والصفح ، والإحالة على من بيده الأمر كله ... » [١٦١] ، وفى هذا الصدد لا يكف يحيى حقى عن التأمل فى بعض تعبيرات العامية والبحث عن جذورها البعيدة ، واكتشاف دلالاتها المتعددة فى بصيرة فنان لغوى ، فيقف مثلاً أمام العبارات الدالة على الضغينة فيها ويلاحظ كثرتها ودقة مدلولاتها . وقد يقف أمام تعبير منها ، معترفاً فى تواضع أنه لم يهتد إلى مصدره ، وهو عبارة «مدكّنها له» . ولعل معشوقته بنت البلد بخلت عليه هذه المرة فلم تقل له إن مادة «دكن» تعنى ترتيب الأشياء وتنظيمها ، وأنها تستخدم «الدكّان» للدلالة على المكان الذى ترتب فيه الأشياء ، وأن المادة أيضاً

تشير إلى الميل إلى الظلمة والسواد ، ويظل ترتيب الأمور فى خفاء أقرب شىء إلى الضغينة ، تلجأ إليه لغة «ملاية لفّ» فى ضربة واحدة من خلال تعبيرها «مِدَكِّنْها له» .

وليس من المصادفة أن يضع يحيى حقى فى أحد كتبه النقدية(١٦٢) دراستين متجاورتين عن ديوانين شعريين ، أحدهما لأحمد شوقى والثانى لصلاح جاهين ، وأن لا تكون نقطة الانطلاق هنا أو هناك أن أحدهما من شعراء الفصحى والثانى من شعراء العامية ، وإنما يكون من مداخله هنا وهناك ، كيف تستطيع «اللغة» أن تجسد الهدف السامى للشاعر ، وأن تعقد الصلة بينه وبين متلقيه ، أو أن تعقَّد وسيلته اللغوية فيحل الإحباط محل بلوغ الهدف ، أو تقع بؤرة الضوء والتألق ، على مكان غير الذى سددت إليه . إنه من هذه الزاوية يأخذ على «شوقى» شاعر القبيلة الحديثة نزعته إلى الإكثار من الحديث عن نفسه فى نمط من الأسلوب يسميه يحيى حقى «وأنا الذى» وهو يرد فى مثل قول شوقى :

لى دولةُ الشِّعر دونَ العَصْر وائلَةً   مَفاخرى حكَمى فيها وأمْثالى

إن تَمشِ للخَيـر أو للشَّر بى قَدمٌ   أشمِّر الذَّيل أو أعْثُر بِأذيالى

ويجسد يحيى حقى الناقد، الضرر الذى أصاب الهدف الفنى للشاعر على طريقته فى نحت لغة نقدية جديدة تتآزر فى التعبير عن مراميها الدقيقة السامية ألوان شتى من فنون التعبير والتصوير : « انقلب الشاعر القائد إلى نديم مسامر ، ولَمّا وجد نفسه فى غمرة الأضواء ، اتخذ شيئًا فشيئًا صورة راقص الباليه مفتونًا هو نفسه قبل الجمهور برشاقته فى حركته . وأجمل منها عنده رشاقة سكونه ، كأنه تمثال . الحركة هى القصيدة والسكون هو البيت ، ولأن فن الباليه يجمع بين الموسيقى والتعبير الدرامى المنغم الرشيق ، فإن الصورة المرتسمة فى ذهنى لشوقى ، هى صورة راقص الباليه هذا ، مغرورًا فى لجّة من الضوء وسط الظلام ، ذراع مقوس مرفوع حذاء الرأس ، وذراع ممدود بيد مفتوحة كأنها تقول : هذا قلبى على كف أمنحه لك »(١٦٣) .

إن هذه النغمة التى تقودنا من نمط الأسلوب أو اللغة المستعملة إلى البحث عن مدى دقة إصابة الهدف ، مستعينة فى تحقيق غايتها بوسائل الفنون الأخرى - هى نفس النغمة التى نستشعرها ونحن نرى مواجهة يحيى حقّى الناقد لنص من الشعر العامى لصلاح جاهين فى ديوان «رباعيات» منطلقًا من وظيفة «الجملة الاستفهامية» فى بناء فن شعرى موجز ، مثل فن «الرباعية» وعلاقة جملة الاستفهام فيها بجملة الخبر .

وهو حديث تمتد أصوله البعيدة إلى ما يثيره علماء المعانى فى البلاغة العربية ، حول «الجملة الخبرية والجملة الإنشائية» ، ولكن هذه الأصول البعيدة تمتزج بثقافة الناقد الأدبية والفنية والفلسفية ، وبرصده الدقيق للهدف الذى تسعى إليه القصيدة المكثفة الرباعية ، والخطوات التى يتحرك عليها إيقاعها صعوداً أو هبوطًا لبلوغ ذلك الهدف ، ففى البيتين الأول والثانى عرض لأوليات الموقف ، وفى البيت الثالث ارتفاع مفاجئ إلى قمة قد تبدو للنظرة الأولى أنها جانبية ليتبعه فوراً من شاهق ، كأنه طعنة خنجر ، يختم بها البيت الرابع فصول المأساة ، والبيت الرابع هو دقة المطرقة على السندان ، بعد أن كانت مرتفعة فى الهواء ، لهذا أكره للبيت الرابع أن يجىء على صيغة الاستفهام لأن حبله محدود » (١٦٤) .

وإذا كانت بعض مداخل يحيى حقّى فى نقد الشعر تكمن فى النظرة اللغوية ، فربما كان هذا امتداداً طبيعيّا للتيار الغالب فى نقد الشعر فى التراث العربى ، وهو امتداد - كما أشرنا - سانده التشرب والتمثل والاستيعاب وإضافة ثقافة العصر ونتاج عطاءاته المتنوعة فى الآداب والفنون .

لكن جوانب الأصالة فى مدخل النقد اللغوى عنده ، ربما تبدو على نحو أكثر فى «الأجناس الجديدة» التى ظهرت فى الأدب العربى الحديث : الرواية والقصة القصيرة ، واللوحة القلمية ، والمقال ، والمسرحية ، وهى أجناس أسهمت الرؤية النقدية الثاقبة ليحيى حقّى فى رصد كثير من أبعادها الخفية عندما أرّخ لها، كما سنرى ذلك فى فقرة لاحقة من هذه الدراسة . لكننا نود الآن أن نتأمل فى كيفية معالجته النقدية لها من

الناحية اللغوية ، وهى معالجة لا تبدو أهميتها فقط فى التركيز على عنصر هام من عناصر العمل الأدبى ، ولكنها تبدو فى محاولة إحكام الصلة بين هذه الأجناس «الوافدة» وبين التراث العربى اللغوى ، ومد خيوط أنسجة هذه الأجناس مع أنسجة الثوب الكبير الذى يمتد على هيكل الأدب العربى حتى تتداخل اللحمة والسدى هنا وهناك ، وحتى لا يبدو الوافد الجديد وكأنه لون من «الرقع» التى تلصق بظاهر الثوب القديم ، ولم تكن محاولة كهذه ميسورة ، فى مناخ يدعو فيه بعض كبار الأدباء إلى التقليل من أهمية فكرة «الثراء اللغوى» وأن يمتد ذلك إلى أن بعض أحد أئمة القصة – كما يقول يحيى حقّى – يعترف أنه « لم يفتح قاموسًا واحدًا طول حياته » ، وإلى أن يعترف إمام آخر أنه « لو وضع تراثنا الأدبى كله من شعر ونثر فى زكيبة ثم ألقى بها فى البحر ، فيما عدا "ألف ليلة وليلة" ؛ لما وجد إثمًا ولا حرجًا ولا خسارة [١٦٥] . وعندما يكتب يحيى حقى عن هذا النوع من التفكير سنة ١٩٦٧م ، فإنه يستأنف العزف على نغمة المدخل اللغوى والتى كانت إحدى وسائله الرئيسية فى مناقشة كُتَّاب الرواية واللوحة القلمية من قبل ، ولسوف يجد أمامه هذه المرة جيل القصة القصيرة ، فيحذرهم بشدة مما يسميه «الفقر اللغوى» ، ويدعوهم إلى أن « يحسوا بأن لا شعر بلا عشق للشعر ، ولا قصة بلا عشق للقصة وأن لا عشق للقصة والشعر إلا بعشق أهم وأهم هو عشق اللغة .. فاللغة هى مادتهم كاللون للرسام ، والحجر للنحات .. وتختلف اللغة عن اللون والحجر بأنها كائن حى ليس تنقُّله من جيل إلى جيل من قبيل تناسخ الصور ، حيث تنبتُّ الصلة والشبه بين السابق والطارئ ، بل من قبيل التطور ، فلا تنعدم فى الجديد خصائص الأصل .. اللغة خيط لا نستطيع أن تضع يدك على نصيبك منه ، وتقول إنه هو هذا ، بل لا بد أن تمسكه من أوله وتسايره حتى تبلغ ما انكشف منه لك ، من أجل أن تفهم ماذا أعطيت منه .

المثل الأعلى فى ذهنى للكاتب ، هو الذى يشعر أن جميع ألفاظ اللغة تناديه لتظهر للوجود على يديه ، لا من قبيل الترف ، بل لأن اتساع رقعته الذهنية والروحية هى التى تتطلبها جميعًا [١٦٦] .

إن هذا النص النقدى الجيد ، يمكن أن يعد من بين أكثر النصوص التى تتناول النقد اللغوى أهمية ، وهو يكتسب أهمية إضافية من خلال تعميق يحيى حقّى لفحواه وعرض الواقع الأدبى لكُتَّاب القصة القصيرة عليه ، من خلال ربطه المحكم بين ظاهرة الثراء اللغوى والقدرة على التقاط الفروق الدقيقة فى التقاط الصورة المحسوسة أو المجردة ، ثم ربطه من ناحية ثانية بين الفقر اللغوى والوقوع فى براثن ما أسماه «الموضة اللغوية» وهى التى تجعل من أدباء العصر نسخًا غير متمايزة من صورة واحدة ، وتجعل عبارات بعينها تكاد تتردد فى كل الأعمال ، وهو يراهن قبل أن يقرأ قصة ناشئة أنه سيجد فيها عبارات معينة مثل : «دلف ، مارس ، إفراز ، تقوقع ، عفوية» وهذا النوع من التشابه يجعل الأدباء - كما يقول - ينطبق عليهم المثل الشعبى «بصق بعضهم فى فن بعض» . ويعمّق يحيى حقّى مفهوم اللازمة اللغوية ، أو «الموضة اللغوية» ، فيمتد بها ليغطى جزءًا من تاريخ الأدب العربى المعاصر ، مشيرًا إلى لازمة طه حسين فى ابتداء مقالاته بواو العطف وما أشاعه حول ظرفاء عصره ، من أن هذه الواو يمكن أن تسمى واو (وابيَّض النحاس) التى يبدأ بها المبيِّضون أيضًا نداءاتهم .

ويطارد يحيى حقّى فى شفافية وذكاء لوازم الستينيات من هذا القرن حين شاع استخدام «المصدر الصناعى» انطلاقًا من الاشتراكية والمنظمات الشبابية والحلول التصفوية ... إلخ . وهو فى خلال ذلك كله يضع أمام عينيه هدفًا نقديًا ساميًا ، يجعل الكاتب من خلال أسلوب «وخز الإبر» وتعبيرات «البصق فى الفم» لا يعرف الركون إلى الراحة ولا الرضا عن الذات لمجرد أنه ألمَّ بالأسس الفنية لجنس أدبى ما ، أو قرأ لبعض أعلامه فى الآداب الأجنبية ، أو حتى تشرُّب وسائلهم فى التهيؤ لاستقبال التجربة الفنية ، ما لم يتهيأ - على نفس القدر - لعملية الأداء اللغوى الأدبى الراقية التى تعرف كيف تمتص من اللغة ثراءها ، وتنأى بخطوها من الوقوع فى أحابيل «الموضة اللغوية» التى تمحى معها سمات الشخصية الأدبية .

إن يحيى حقّى فى بعض الأحيان يعالج ألوانًا من «البلاغة الحديثة» ، نشكو جميعًا من أن كثيرًا من شيوخ البلاغة والنقد الأكاديمى ومن الدارسين المتخصصين

قد قصَّروا فى التعرض لها . إن بلاغتنا القديمة التى ما تزال تطرح حتى الآن فى مدارسنا وجامعاتنا ومؤلفاتنا ، تستمد معظم قيمها التعبيرية من الشعر بالإضافة إلى النصوص المقدسة ، لكن التحدى الحقيقى لمدى صلاحية هذه القواعد البلاغية للبناء جاء من مواجهة نصوص الأجناس الحديثة ، التى لم تكد تحظى بأى دراسة بلاغية تذكر ؛ ولأن النقد الأدبى الحديث لم يدخل فى حسابه غالبًا معالجة فن العبارة فى هذه الأجناس ، واكتفى بمناقشة المضامين والفلسفات والأيديولوجيات ، وإذا ألمَّ ببناء النص كان تناول العبارة فيه على استحياء - فإن نصيب هذه الأجناس من الدرس البلاغى قليل .

ولقد قدم يحيى حقِّى خطوات رائدة فى هذا المجال ، ولننظر إلى محاولة دراسة فن التشبيه بين بلاغة الشعر وبلاغة القصة [١٦٧]. وهو ينطلق كعادته فى بعض الأحايين من مثل شعبى يدور بين اثنتين من بنات البلد عندما تتحدثان بصراحة «من غير تشبيه ولا تمثيل» وهو ينطلق من هذه المقولة الشائعة إلى « أن المعانى قد تبلغ تمام كمالها وبريقها عند تمام تجردها من التشبيه والتمثيل . وهذه قمة البلاغة عند منتهى ما يقدر العقل على تصور هذا التجريد لها ، وتلك إشارة أولى لطيفة إلى جانب رئيسى من جوانب التعبير ، لم تعطه البلاغة الحقيقية حقه من التقنين ، حين دارت مباحث الصورة غالبًا فى دائرة المجاز من تشبيه واستعارة ، لكنه يتقدم من هذه الملاحظة الأولى إلى التحدث عن التشبيه ، ويلفت النظر إلى أن الفخامة التى كانت تكتسبها العبارة من خلال التشبيه والتمثيل ، بدأت تحل محلها عند كثير من الكُتَّاب العالميين من أمثال إرنست همنغواى نزعة البساطة ، لكننا نجد أنفسنا أمام تراث مولع بالتشبيه والإكثار منه ، هو ولع قد تيقن مع طبيعة مرحلة المشافهة التى مر بها الشاعر العربى والتى كان ينقش صوره من خلاله على الكلمات لا على الأوراق ، فيبدو التشبيه وسيلة مساعدة على التقاط الدقائق ، وربط الحاضر بالغائب ، ووسيلة فنية ملائمة ، غير أنها وسيلة وعرة المسالك كما أشار ابن الأثير : « إنه من بين أنواع البيان مستوعر المذهب ، وهو مقتل من مقاتل البلاغة » ، لأنه منطقة للعثرات .

وينتقل يحيى حقّي بهذا التراث إلى الأجناس الأدبية الحديثة ، فيلاحظ أن الرواد فى أوائل هذا القرن من كُتَّاب الفن القصصى ، ورث بعضهم مزاج الشاعر العربى دون أن يقلده تقليداً أعمى ، بل طور التشبيه ليلائم العصر الحديث ، فضم ما هو مادى إلى ما هو معنوى ، وما هو معنوى إلى ما هو مادى « فالرجل المتعب الضائع المسكين عنده ، كأنه علبة سردين فارغة مطروحة على كوم من القمامة فى يوم من أيام الخماسين » (١٦٨) . ومع نزوع هذه الطائفة إلى المبالغة التشبيهية فى بعض الأحيان ، فإن يحيى حقى ، كان يأخذ عليها أنها «تترصد للتشبيه» وتقطع عليه الطريق ولا تتركه يأتى من تلقاء نفسه . وهناك طائفة أخرى من كُتَّاب الفن القصصى كانت تقف فى الطرف الآخر ، فتقتصد إلى أبعد مدى فى استخدام التشبيهات اتباعًا لبعض نظريات الجمال التعبيرية الحديثة التى ترى أن الحقائق المجردة هى أبلغ فى التعبير عن نفسها، وهذه الطائفة تلجأ بلاغيًا إلى «الصفة» لتحل محل التشبيه ، فالفتاة جميلة لا داعى لأن تكون كالبدر ، وهذا النهج قد يؤدى بالأسلوب الأدبى للجفاف .

ويخرج يحيى حقِّى من بين هذين النهجين بتصورات نقدية ، يقدمها للكاتب القصصى ، فهو يحذر من الترصد للتشبيه ، واستخدامه بمناسبة ودون مناسبة ، ويعلن أن التشبيه المقبول عنده هو « المستخدم لغرض واحد ، لا هو بلاغى ، ولا هو جمالى ، ولا هو أدبى ، بل من أجل التحديد والدقة . فمن مصيبة أساليبنا الحديثة ، امتلاؤها بشخوص ومعانٍ غير محددة تمام التحديد واستخدام الصفة المجردة مفيد ولا شك فى هذا التحديد .. ولكنها لا تكفى أحيانًا أنها لا تهب نبض الحياة ، نتيجة لقاء شىء بشىء أو اصطدامه به . والتجسيم فى فن الرسم يكون باستخدام الظلال ، وكذلك فن التصوير بالقلم يحتاج إلى هذه الظلال ، وأين نجدها إلا فى انعكاس ظل شىء على شىء ، هذا هو دور التشبيه » (١٦٩) .

إن هذا النمط من أنماط الدراسات الأسلوبية التطبيقية على الأجناس الأدبية غير شائع على ألسنة نقادنا وبلاغيينا مع ما يحمل من إمكانات هائلة لتطوير الفكر البلاغى وتطوير الأجناس الأدبية معًا . ولا شك أن ملاحظات يحيى حقِّى فى هذا الصدد

جديرة بالدرس والتأمل ومواصلة الطريق المنهجي الذى اختطه ، وهو طريق عرفته البلاغة الأوروبية الحديثة من القرن التاسع عشر ، وساعد فى تطوير الأجناس الأدبية . ولم يكن خافيًا على ناقد منصف مثل يحيى حقى ، النماذج الشهيرة من الدراسات البلاغية الأوروبية ، فى الفرنسية خاصة ، ويكاد يشتمُّ الإنسان فى منهجه رائحة بلاغى فرنسى رائد فى القرن التاسع عشر هو فونتانيى : Fontanier فى عمله الشهير : (صور المقال : Les figures du discours) وهو كتاب يعالج فى كثير من صفحاته إمكانيات المواءمة بين الوسائل البلاغية والأجناس الأدبية بروح تقترب منها الروح التى عالج بها يحيى حقّى وسيلة النسب بين الشعر والفن القصصى [١٧٠] .

إن الاهتمام بالمدخل اللغوى لقراءة النص لم يتوقف لدى يحيى حقى عند هذه المبادئ العامة التى أرساها حول القيمة الحضارية للغة الراقية وحول الثراء اللغوى وآفاقه وآثاره على بناء الشخصية الأدبية المتميِّزة ، وحول الفقر اللغوى وما يقود إليه من خلق نماذج مشابهة تلوك تعبيرات متقاربة ، ولم يكتف بالوقوف عند وسيلة بلاغية كالتشبيه مختبرًا موقعها من جنسى الشعر والقصة – وإنما امتد لكى يمارس النقد التطبيقى على الكتابات النثرية من خلال مداخل لغوية . وهو فى كل مرة يؤكد دعوته إلى الحاجة إلى أسلوب أدبى واضح ومحدد ، يخلو من الترهل الذى كانت تلجأ إليه العبارة القديمة أحيانًا لتقيم توازنًا مفتعلاً ؛ وهو من أجل ذلك لا تعجبه عبارات قصصية من قبيل : « من أين لهذا السيد ذى اللبدة السوداء فى سمت رأسه، والرفرف الأزرق إلى منتصف أنفه أن يملأ ... » وهى عبارة وردت فى (سخرية الناى) لمحمود طاهر لاشين ، ولا يعجبه فى الرواية ذاتها ميل الأستاذ طاهر إلى الأسلوب الخطابى ، وهو ما يجب أن يقلع عنه ، لأن هذا الأسلوب لا يصلح لكتابة القصص ، فالقصة ليست خُطبة بل هى حكاية يسردها لك المؤلف فى أذنك همسًا ، وهل وجدت هامسًا يخطب ؟ فهو يقول : « هناك عند مدرسة الصنايع » ولو قال توًا : « عند مدرسة الصنايع » لكان جميلاً ، وهو يقول « ومن أين لا أين لهذا السيد ذى اللبدة السوداء .. » ولو قال : « فمن أين لهذا السيد » لانتهى معناه بدون وجود كلمات لا ضرورة لها » [١٧١] .

وهو يحمل على الأسلوب الذى يكتفى من التراث بانتفاء غريبه أو نقل صورة دون مراعاة لاختلاطها بنفس كاتبها وامتزاجها بالموقف ، بل إنه يشير إلى التفرقة بين ما يسميه بالبلاغة الفكرية والبلاغة اللغوية المحضة ، حين يتحدث عن فن قصصى هو فن «اللوحة القلمية» الذى ظهر فى مصر فى العقد الثانى من هذا القرن ، واعتمد على رسم قصصى سريع تتكئ جزئياته على المفارقة ، ولكن هذه المفارقة يمكن أن تكون نابعة من تقابل فكرى فتشكل بذلك بذرة لفن قصصى ، أو يكون كل اعتمادها على التقابل اللغوى فتكون أدنى من ذلك . وهو يدرج فى النوع الأول كتابات الشيخ مصطفى عبد الرازق ، التى سماها «مذكرات الشيخ فزارة» ، وفى النوع الثانى كتابات الشيخ عبد العزيز البشرى ، فى كتابه «فى المرآة» (١٧٢) .

ولم يفلت عزيز أباظة وسعيد العريان وهيكل ومحمد تيمور وعيسى عبيد ولطفى جمعة وغيرهم من الرواد - من ملاحظات أسلوبية لهم أو عليهم يجعلها يحيى حقّى مفتاحًا للنص الإبداعى ومدخلاً لمناقشة كثير من عناصر العمل الأدبى من خلال اللغة التى لا يملّ من الدوران حولها والنفاذ منها إلى جوهر العمل الأدبى .

* * *

أشرنا فى مفتتح الفقرة الماضية إلى أهمية عنصر اللغة فى التفكير اللغوى عند يحيى حقى . وقلنا إنها يمكن أن تمثل عنده مفتاحًا مزدوجًا للتعرف على النص وللتعريف به ، فهو مفتاح الناقد ومفتاح القارئ إلى الناقد فى وقت واحد .

ولا شك أن لغة التعبير التى يختارها ناقد ما ، تمثل جزءًا أساسيها من قيمة عمله النقدى ومن قدرته التأثيرية . وكما لا يمكن فصل اللغة فى العمل الإبداعى عن مضمونها ، كذلك تعد لغة الناقد ومدى نجاحه فى تشكيلها ، جزءًا رئيسيًا من تجربته النقدية يشف عن المدى الذى استطاع الوصول إليه . ولكم يعانى النقد الأدبى اليوم من لغته على نحو خاص حين يقع فريسة للتبسيط والتعميم أحيانًا ، فتصبح المقولة

الواحدة قابلة لأن تنطبق على كل عمل ، وهى فى الوقت نفسه غير صالحة لأن يختص بها أى عمل ؛ أو يقع فريسة للغموض والتعمية أحيانًا أخرى ، حين يضل الناقد فى نفق من أنفاق العمل الأدبى فيرسل لنا إشاراته من بعيد ، متقطعة غامضة ، نصيبها من التشويش على العمل الأدبى ربما يكون أكثر من نصيبها فى إضاءة بعض جوانبه . وحتى عندما تصاب لغة النقد الأدبى بقدر من الاعتدال فإنها قد تقع فريسة التطبيق الحرفى لقواعد مستقرة فى جنس أدبى ما ، ويكون هم الناقد إظهار مقدرته على تطبيق القاعدة أكثر من قدرته على مساعدتنا فى تذوق النص .

ولأن الناقد الأدبى يصل إلى منطقة تشرف على منطقة الإبداع أو توازنها ، أو تتجاوزها لتستشرف جذورها ، ولأن منطقة الإبداع بطبيعتها تحفها غلالة من الغموض ، وغلالة من الخصوصية وتكتسب جانبًا كبيرًا من قيمتها فى إدهاشنا برؤية جانب جديد لم نعهده – فإن من الطبيعى أن نجد صعوبة فى ابتكار يعبِّر من سياحته الموازية أو المتجاوزة ، إذا لجأ إلى اللغة المجردة وحدها ، فيستعين بدوره باللغة المصورة . وهو يعانى فى الوقت ذاته من قيود لا يعانى منها الأديب ، فهو مطالب بأن يُفهم ، وأن يكون واسطة بين منطقة «التهويم» للمبدع ومنطقة «الوضوح» التى ينتظره فيها المتلقى ، والنقاد يتفاوتون فى الوصول إلى هذه الغاية المثلى .

ومن أجل هذا يفرق تاريخ النقد الأدبى بين الناقد «التطبيقى» والناقد «المبدع» ، يقول مؤرخ النقد الفرنسى ألبير تيبوديه فى كتابه «فسيولوجيا النقد» : « يشيع عادة بين الكُتَّاب أن الفنان مبدع وأن الناقد لا يبدع شيئًا وليس له وظيفة إلا أن يرى وأن يحكم ، وعلى وجه أخص أن يطرى ما ابتدعه الآخرون . ومن ناحية ثانية فإن أكبر مديح يمكن أن يوجهه إنسان إلى ناقد كبير أن يقول له : إن النقد فى المستوى الذى ارتفعت به إليه أصبح حقيقة نقدًا مبدعًا «خلاَّقًا» فما هو ذلك الإبداع ؟

ويجيب تيبوديه على التساؤل قائلاً : «لنأخذ نمط المعمارى ، لكن هناك معمارى ومعمارى : معمارى "يبنى" بيتًا للسكن ، على حين أن مايكل رانج "يبتدع" قبَّة سان بيير ، أن تبنى معناه أن تطبق قواعد استخدام المواد الأولية وتلاحمها وفقًا

لخريطة معدة ، أن تطبق الذكاء الحركى ، لكن أن "تبدع" معناه أن تسهم فى قوة الطبيعة ذاتها ، أى أن تنتج من خلال عبقرية موازية للعبقرية الأولى » (١٧٣) .

ويحيى حقّى من النقاد المبدعين ، واللغة بمعناها الفنى ، هى معرضه الأول الذى ينجلى من خلاله إبداعه ، لأن إيمانه باللغة كان إيمانًا عميقًا ، فهى عنده تمثل الموهبة العظمى التى تندرج تحتها بقية مواهب الكاتب أو الناقد . وهو يشير فى بعض كتاباته إلى فقرة كتبها الشاعر باسترناك ، وهو يتحدث عن زيفاجو بطل قصته ، ويصور أحاسيسه فى لحظة الإلهام الشعرى ، لكن عبارات باسترناك وتعليق يحيى حقّى عليها تجسد نظرته فى الأهمية القصوى للغة فى صياغة العمل الأدبى أو النقدى . يقول عن لحظة الإبداع : فى هذه الآونة تنقلب العوامل التى تُخلِّف الأثر الفنى رأسًا على عقب ؛ فلا تبقى فى قمتها ملكة الكاتب أو المعانى التى تدور فى رأسه - ويريد أن يعبِّر عنها - بل الذى يقفز إلى القمة هو اللغة : أداة التعبير ، فاللغة هى المأوى والمسكن للجمال والمعانى ، إذا استحضرها الإنسان ، أخذت هى - مستقلة - تفكر وتنطق له ، وتذوب كلها فى لحن موسيقى لا تتبيَّن نغمته فتسمعها الآذان ، بل هو لحن يعمره فيض داخلى بفضل قوته واندفاعه وحنينه يصبح تيار النهر العظيم الذى يصقل الأحجار ، ويدير الطواحين ، يشبهه فيض الكلام ، يخلق فى تدفقه - وبفضل قوانين تختص لذاته - نغمة وراء نغمة ، بل يخلق ما هو أهم من ذلك : أشكالاً وتراكيب لا حصر لها ، لم يسبق لأحد من قبل أن فطن لها أو اكتشفها أو وجد لها اسمًا (١٧٤) .

إنها اللغة إذن كانت وسيلته للاكتشاف فى رحلة «الذهاب» النقدية ، وسوف تكون وسيلته المميَّزة فى محاولة التعبير عما رأى فى رحلة «العودة» بالوصول . ولقد يزداد الموقف دقة إلى منطقة من الفن ليس فيها «كلام» يغمس فيه سن قلمه ، وإنما يكون عطاؤها شيئًا آخر كالنغم ، كما هو الشأن فى الموسيقى التى كان يتعرض لها يحيى حقّى أيضًا كناقد . وهنا كانت تبدو قوته الإبداعية كناقد لغوى ، حين يستطيع أن يقول ما قد لا يستطيعه سواه . فى واحدة من مقالاته يقف أمام ثلاثة من كبار الموسيقيين ، زكريا أحمد ، رياض السنباطى ، ومحمد القصبجى ، ويحاول أن

يقدم رؤيته النقدية للفروق الدقيقة بين الملامح المميزة لإنتاج كل منهم ، ويستعين بقدرته التصويرية اللغوية : « مع زكريا نود لو خلعنا الكرافتة ، وقلعنا البدلة ، ونشتاق إلى جلسة مريحة فى ثوب حريرى فضفاض فوق طنافس فخمة .. إنه يجرُّنا بعنف إلى تراثنا وأمجادنا .. نزيل القشور الزائفة من أرواحنا لنعثر على جوهرها الأصيل .. لا يغرنك ابتداؤه بطبقة واطئة تخشى معها أن تلزم الأرض ، إنه سيرفع النغمة بعد قليل إلى أعلى الطبقات فيتيح للصوت أن يكشف كل قدراته . ألحان زكريا منبعثة من العاطفة والعلم والصنعة فى تعاون حميد ، فلا غلبة لواحد منها على غيره .. ومع السنباطى تحس بالثراء والتدفق والكرم ، كنوزه أضخم من أن يتسع لها قالب . فهى تفيض من على الجنبين بشىء من الاختلاف والتدافع الذى لا يخلو من ضجة ، إن نوره منبعث من إشعاع كأنه التصادم بين قرارات متعددة متناثرة ، فهو يحب أن يحشد لا أن يختار وينتقى .. لا شك أنه يكره البرود ويحب أن يعمل فى انفعال ، ولا يخجل من الرقة وينصت إلى قلبه ولا يخضع خضوعًا أعمى (له) ، ولكنه مع ذلك لم ينقل الموسيقى الشرقية نقلة نقول معها : إننا انتقلنا من عهد إلى عهد .

« ومع القصبجى كنا نشعر أننا بإزاء ملحن فى يده مسطرة وبرجل ومثلث ، فهو يعشق الشكل المتماسك الواضح الخطوط ، الحسن التركيب . لا بد له أن يهندس لحنه. هو أقرب الثلاثة إلى فن المعمار .. مع زكريا صحبة فى نزهة بين الحدائق ، مع السنباطى وقفة أمام بحر هائم ، مع القصبجى تأمل لواجهة بناء فذ من فن المعمار » [١٧٥] .

إننى لم أنقل هذا النص من أجل فحواه ، وإنما من أجل شكله اللغوى الذى يقدم نموذجًا لمغامرة نقدية ، تجسد فيها لغة النقد من خلال وسائلها الأدبية ، تجسيدًا بيِّنًا – سواء اتفقت معه أو اختلفت – جانبًا من التعبير غير الكلامى فى فن الموسيقى ، ويتحقق من خلال ذلك التجسيد الإبداع النقدى الذى أشار إليه تيبوديه . ومن خلال تملك وسيلته اللغوية ، يكون النفاذ منه إلى عالم الإبداع «الكلامى» هدفًا أقل صعوبة .

كما يتم اللجوء فى اللغة النقدية إلى التجسيد من خلال صورة مفصلة ، كتلك التى أشرنا إليها ، يتم كذلك من خلال الصورة المكثفة الموجزة ، التى تأخذ أحيانًا شكل

«وخز الإبر» فتسم عملاً بسمة غريبة تبقى فى الذهن بقاء العمل نفسه أو تستعين ببعض التعبيرات الدارجة التى يعطيها يحيى حقِّى شحنة قوية ويستخدمها فى إطار قانونه الذى وضعه هو نفسه ، وأجاز من خلاله مرور بعض التعبيرات الدارجة إلى صفحات كتبه (١٧٦) . وإلى النوع الأول - «وخز الإبر» - تنتمى صور كتلك التى وصف بها أسلوب سعيد العريان فى قصة «بنت قسطنطين» : « لا أدرى لماذا تذكرنى ألفاظ العريان بصف يتيمات الملاجئ أمام جنائز غير المسلمين مؤتزرات بغلالات بيض قد مضى على آخر غسل لها زمن غير قليل » ؛ أو أسلوب الشعر المسرحى عند عزيز أباظة فى مسرحية «العباسة» : « يخيل إلينا ونحن نستمع إلى سيل الحِكم والأمثال أن المؤلف الكريم كتب المسرحية وعينه إلى النظارة يستجلب تصفيقهم » (١٧٧) أو أن يصف كاتب قصة بأنه « كاتب يفحت بئرًا للبحث عن ماء يرتوى منه ، سحره هبوطه شيئًا فشيئًا فى أغوار الأرض ، فإذا به قد نسى الماء ، وانتشى بالفحت وحده وأصبح الغوص همَّه الوحيد ، وانقلب الهم إلى لذة مرضية » (١٧٨) .

وقد يكون فى هذا النوع من الوخز حدة ليست مألوفة كثيرًا فى أسلوب يحيى حقِّى الوديع . لكنها من ناحية قدرة اللغة النقدية على نقل انطباع دقيق فى صورة مجسدة ، تنجح دون شك نجاحًا ملحوظًا بحيث لا تكاد تمحى من الذهن ، ملتصقة بمستوى من العمل لم يرض عنه الناقد ، بل قد تكون هذه الصورة «المنفردة» عامل طرد لكيلا يصير النموذج غير المرضىّ عنه محور جذب . ولعلنا نذكر هذه الصورة المنفرة للكُتَّاب الذين يدورون فى محور ضيق من ألفاظ يتعاورونها فيما بينهم حين استعار لهم يحيى حقِّى المثل الدارج « إن بعضهم يبصق فى فم البعض » ، وعلى الكاتب أن يفكر مرات عديدة قبل أن يقرر أن يضع نفسه فى هذا الموضع .

ومن النوع الثانى تتسلل إلى معجم يحيى حقِّى النقدى بعض العبارات الدارجة فى مواقف السخرية والتهكم خاصة ، فعندما يتحدث عن حيرة الكاتب أحيانًا فى إرضاء جمهوره على اختلاف الأمزجة والثقافات وعلى تفاوت ما تستوعبه بعض طوائف هذا الجمهور ، وعلى حجم الادعاء الذى يكثر لدى البعض ، يجسد هذا كله فى لقطة من لقطاته التعبيرية حين يقول :

« وآخر الدواهي رجل قال لي أخيراً وهو يمدحني بلا سبب ولا غنم : إنك رجل تقدمي ، ولكن هل كتبت شيئًا بعد "لَمْبة الست نفيسة" مشيراً إلى قصة كتبتها منذ أكثر من عشرين عامًا باسم "قنديل أم هاشم" فخرجت من عنده وأنا أكاد ألطم الخدين » [١٧٩] . وعندما ينقد يحيى حقّي رواية «زينب» فإن كثيراً من مآخذه تصاغ في هذه اللغة النقدية ، فهو حين يأخذ على مؤلفها عبارة «مصرى فلاح» التي كتبها بدل توقيعه على الغلاف في الطبعة الأولى يقول :

« لا أظن أن أحداً من معاصريه قد أدرج هذا الأفندي الفيلسوف القادم من أوروبا في سلك "الفلاحين" . هذا كلام شاب يشتغل بالسياسة لعله يحلم أن يؤلف إذا يشتد عوده حزبًا يسميه "حزب الفلاحين" فكتب "قبل الهنا بسنة" برنامجه » . وهو يأخذ عليه أن مشهد البؤس في حياة الفلاحين – المتمثل في « الفطور الذي سيقيم أودهم حتى الظهيرة لا يزيد على خبز وحصوة ملح » – لم يؤد إلى ثورة عنيفة ضد الفقر والظلم والاستغلال ، بل وجدناه عكس الواقع . أما بطل القصة (حامد) فقد عبَّر حقّي عن اختفائه غير المبرر فنيًا من القصة بطريقته التصويرية التي تتسلل إليها بعض العبارات الدارجة حين يقول : « ولكن حامد لا يموت .. ولا ينتحر بل هو ضائع ، أوصله هيكل إلى مأزق لا خروج منه ، فماذا يفعل ؟ طلب هيكل من حامد بكل بساطة أن يخرج من القصة وأن يختفي ... (ولم أرَ مؤلفًا يقطع دابر البطل هكذا كما فعل هيكل)، فنراه يكتب رسالة إلى أهله : « ثم يودعهم ويذوب في لجة الحياة .. لا تدري من أمره ولا خبره شيئًا » ، أو يقول عن قصة لعيسى عبيد : « إن بها تفصيلات تندس كالعقلة في الزور » [١٨٠] . ولديه أمثلة كثيرة في نقده تسير على ذلك النهج .

على هذا النحو تكتسب اللغة النقدية عند يحيى حقّي مذاقًا خاصًا وملمحًا متميزًا تحفر من خلاله مجراها الخاص ، وتترك أثرها الذي يلتصق بالعمل الأدبي «بالغرا» إذا جاز أن نستخدم لغة يحيى حقّي .

* * *

أشرنا إلى الاهتمام البالغ الذى أعطاه يحيى حقِّى للغة فى كتاباته النقدية ، سواء كانت لغة النص الأدبى أو النص النقدى ، لكن تركيز الضوء على اللغة لم يحرم بقية العناصر الفنية فى النص من الاهتمام النقدى . وفى هذا المجال أظهر يحيى حقِّى خبرة جيدة فى التعامل مع النص الأدبى ، ففى الوقت الذى كان يلتفّ فيه حول الإطار الكلى للنص ليرى نصيبه من التوازن ، لم تكن تفوته دقائق التكنيك ولا جزئيات المواءمة وهو يلجأ إلى المقارنات عندما يتطلب الموقف ذلك . لقد كان يحيى حقِّى يحمل «أنف» ناقد تهديه إلى مواطن دقيقة فى النص ، وهذا الأنف يشبِّهه النقاد الأوروبيون عادة بأنف كلب الصيد الماهر . ولقد أراد أحد خصوم الناقد الفرنسى المشهور هيبوليت تين أن يحرمه من شرف تملك هذا الأنف فى هذه الطرفة التى يرويها الكاتب الفرنسى جرنكور فى مذكراته عندما جاءه أحد الكُتَّاب ليقول له : « التشبيه ليس نبيلاً ، ولكن اسمح لى يا سيدى أن أقارن هيبوليت تين بكلب من كلاب الصيد كان عندى ، كان يغدو ويتوقف ، ويمسك ويفعل كل ما يطلب من كلب الصيد بطريقة رائعة ، فقط ، لم يكن له أنف ، ووجدتنى مضطراً لأن أبيعه » [١٨١] . ومع أن مؤرخى النقد الفرنسى يدافعون عن هيبوليت تين بأن هذا الاتهام لا يحمل إلا نصف الحقيقة ، وبأنه إذا كان قد حرم من جانب من حاسة «التذوق» فإنه قد عُوِّض عنها منذ فترة مبكرة نزعة خطابية على المستوى الكتابى . ويضيفون بأنه يبدو أن هناك لونًا من التعارض الخفيف بين المقدرة التذوقية وبين الجهارة الصوتية أو الكتابية [١٨٢] ، إذا كان هذا هو الدفاع عن «تين» - فإن نزعة الهمس عند يحيى حقِّى الصوتية والكتابية معًا ، ربما ترجح من هذا المنطق كفة «أنفه» المتذوق ، والذى يهتدى من خلاله إلى دقائق فى النص الأدبى يتناولها قلمه الناقد .

فمنذ بداية الثلاثينيات عندما كتب عن «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم مقالاً من تركيا حيث يعمل ، نشره فى حلب ، أقرب مدينة عربية له ، التفت - بعد إعجابه بالعمل - إلى ما أسماها ببقايا عهد الصبا فيه ، التى كان من الخير ألا توجد ، مثل شتائم بريسكا لمؤدبها ، وأقصوصة مِنْه اليابانى وكثير من تفاصيل فلسفة يمليخا ، وهو

يجزع من أن تكون القصة داعية للون من التصوف والتأمل ، في الوقت الذى كانت تحتاج فيه مصر إلى أدب ينهض نسبيًا بها ، ولذلك لا يتردد فى أن يعلن أن «أهل الكهف» بالنسبة لتوفيق الحكيم نجاح كبير يُهنَّأ عليه ، وهى بالنسبة لمصر مؤلف مشكوك فى فائدته (١٨٣) . وهو يلاحظ فى الفترة الزمنية نفسها على «عودة الروح» لتوفيق الحكيم عدم توازن باطن القصة (وهو خلود الروح) مع ظاهرها المتمثل فى « وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنيع ، ويكاد عقدها فى بعض الأحوال أن ينفرط لمبالغته فى الطول » (١٨٤) . ويلاحظ أن بناءها يشتمل على عيبين جوهريين : أحدهما أنه ما دام الحديث عن الروح والجسد والرغبة فى الإيحاء بأن جسد مصر تتمشى فيه الروح من جديد - فإن تعبير العائلة عن هذا المعنى جاء هزيلاً جداً ، « وجاءت الخاتمة باردة تافهة وليس فيها حرارة الباطن ولا عظمته ، فصورة الثورة باهتة مقتضبة ، ويمكن أن يقال : إنها دخيلة على القصة وثانوية بالنسبة لموضوعها » ، والعيب الثانى أن « مصر التى يخال الجميع أنها ماتت لتعود إليها الروح ، وتريد أن تنطق وتقول : (أنا حية) فعلى لسان من يكون كلامها ؟ لم يجد المؤلف مصريًا واحداً يليق لأداء هذه الرسالة ، واختار لمصر خواجة فرنساوى ببرنيطة ليحامى عنها كأنه فى المحاكم المختلطة أمام قاضٍ إنجليزى » (١٨٥) .

على هذا النحو من التفكير النقدى الناضج - كان يكتب يحيى حقّى منذ ستين عامًا ، وظل هذا نهجه وهو يناقش الأجيال الأدبية التى ظهرت فى الثمانينيّات ، بعد مضىّ نصف قرن على ظهور توفيق الحكيم مرورًا بكل أعلام الأدب القصصى على نحو خاص ، ورجوعًا إلى تباشيره الأولى فى بداية القرن على يد عمه محمود طاهر حقّى فى روايته «عذراء دنشواى» التى ظهرت سنة ١٩٠٦م .

وعلى مدى هذا القرن القصصى الممتد ، لم يكف يحيى حقّى عن طرح كثير من الأسئلة النقدية الجادة ، واقتراح كثير من الإجابات لها ، دون أن يغلق الباب على إجابات أخرى واردة ، فهناك التساؤل حول عنصر الطبيعة فى الأدب الروائى والفرق بين طريقة هيكل وطريقة محمود طاهر لاشين فى التعامل معها ، وإلى أى حد تعتبر

حلية أو عنصراً أساسيًا فى العمل القصصى ، وهناك تساؤلات حول مواجهة كُتَّاب القصة لمشكلة لغة الحوار ، والطريقة التى حلها بها كلٌّ من محمود طاهر لاشين وهيكل باللجوء إلى العامية ، ومعارضة عيسى عبيد الكاتب المسيحى لاستخدام العامية ، وتحمُّس محمد تيمور للكتابة للمسرح بالعامية . وهناك التساؤل حول الكُتَّاب الذين ينتمون إلى عناصر غير عربية ومنهم يحيى حقِّى نفسه وعمه محمود طاهر حقِّى ، ومحمد تيمور ومحمود تيمور ، ومحمود طاهر لاشين ، وإلى أى حد كان توفيقهم فى التعبير عن الروح المصرية . ثم هناك الحديث عن التأثيرات الأجنبية الوافدة للفن القصصى العربى من الآداب الإنجليزية والفرنسية والروسية ، وكيف أن الفرنسية والإنجليزية مثلت الغذاء العقلى على حين مثلت الروسية الغذاء العاطفى للفن القصصى . ثم هناك امتداد فى التفاصيل أحيانًا عندما يتلمس يحيى حقِّى جذور عمل مثل «زينب» فى الثقافة الفرنسية ، ويرى أن (زينب) تموت مرضًا من الحب على طريقة «غادة الكاميليا» ، ويرى أن قصة «زينب» هى ثمرة قراءة بوجيه وهنرى بوردو ولا أقول إميل زولا . والحق أن يحيى حقِّى هنا فاتته الإشارة إلى مصدر فرنسى مباشر هو الذى استوحى منه هيكل قصة «زينب» وهو جان جاك روسو فى قصته (جولى أو هلويز الجديدة) حيث تكاد القصتان تتطابقان كما عالجنا ذلك بالتفصيل فى دراسة أخرى (١٨٦) . ولا تفوته الإشارة إلى تأثر محمد تيمور بموباسان . ويشير فى لمحة خاطفة دالة – على مدى الإعجاب بالأدب الأجنبى – إلى أن محمد لطفى جمعة نشر فى (البلاغ) خمسين قصة على أنها مترجمة عن الأدب الروسى ، مع أنها من تأليفه هو دون أن يتنبه أحد (١٨٧) . ولا تفوته الإشارة إلى تأثر عيسى ببَلزاك من خلال عمل ملفات لكل قصة يشرع فى كتابتها . وقد يثير مع عبيد تساؤلاً حول مدى تأثير وعى الأديب النظرى بأصول صناعته على الإبداع فيها . وقد يثير مع نجيب محفوظ الفرق بين الموقف الإستاتيكى والموقف الديناميكى عنده فى بناء قصصه ، أو مع إحسان عبد القدوس الطريق الذى يسلكه بين اختيار المفردات بإيحاءاتها الخاصة ، وبناء الإيحاء الجماعى لها والذى تبحث عنه قصة أو رواية بعينها ، أو كاتب اللوحة

القصصية ، كيف يفرق بين استخدام اللفظ القاموسى فى المقال واللفظ المتفاعل الوجدانى فى اللوحة .

عشرات الأسئلة النقدية الفنية الثرية التى تتحرك من أوسع إطار للعمل الأدبى فى علاقاته الخارجية أو الداخلية ، إلى أصغر وحدة فيه ، قد تتعلق بكلمة أو حرف - أثارتها دراسات يحيى حقّى النقدية حول كثير من شخصيات وأعمال الأدب العربى خلال القرن العشرين خاصة ، قرن يحيى حقّى ، لكن لم يكن هذا هو كل ما قدّم من أفكار نقدية ، فلسوف نرى أن له زوايا جوهرية أخرى يكاد يتفرد بها .

* * *

لم يكن يحيى حقّى ناقداً فحسب ، ولكنه كان أديبًا مبدعًا مارس النقد . ومعنى ذلك أنه عاش نبض عصره من زواياه المختلفة ، وتعاونت ملكاته المتعددة على أن يمتد مجال الرؤية أمامه ، ربما على نحو يختلف قليلاً عما يراه الناقد الذى لم يمر بتجربة الإبداع الأدبى ذاتها . ولقد تنبه إلى هذا المبدأ بعض مؤرخى الأدب والنقد ، ومنهم مؤرخ الأدب الفرنسى المشهور لانسون وعالم النقد الأدبى المقارن إتياميل الذى ناقش باستفاضة فى مقدمة كتابه «مقارنات بلا وسائط» الفرق بين من يتصدى لتاريخ الأدب بروح التطبيق الحرفى الصارم للمناهج ، وبين من يتصدى له وقد سبقته الموهبة الأدبية لكى تفسح له الطريق ، يقول : « إن الذين يتبعون لانسون ومنهجه - وهو منهج مهم - ينسون فقرة هامة وردت فيه تفرق بين التطبيق الحرفى لقواعد المنهج الخالى من التذوق ، وبين التطبيق المتذوق .. ولا ينبغى أن يغيب عن أعيننا شيئان ، أحدهما أن الدارس الذى سوف يكتفى بالتطبيق الحرفى للمنهج المنظم سوف يكون مدرسًا رديئًا للأدب لا يستطيع أبداً أن يطور لدى تلاميذه تذوق الأدب ، وثانيهما أن أحداً من المعلمين لا يستطيع أن يعطى لدروسه هذه الفعالية ، إذا لم يكن هاوياً قبل أن يكون عالماً » (١٨٨) .

بهذه الروح ينبغى أن ننظر إلى الفائدة العميقة التى قدمها يحيى حقِّى للأدب المعاصر عندما قدم رؤية نقدية لتاريخ الجنس القصصى ، وهى رؤية تجاوزت المعالم المألوفة والملامح الرئيسية حين لم تكتف بالوقوف حولها ، وإنما بحثت عن العوامل الخفية والتأثيرات التى تسمى أحيانًا بالثانوية ، أو تضيع فى زحمة الأحداث المشهورة المعروفة . ولا شك أن معالجة تاريخ الأدب ترتكز قبل كل شىء على رؤية نقدية محددة سواء كانت تلك الرؤية مستعارة عندما نركن إلى تقسيم مألوف ، فنشرع فى السير على نهجه دون أن نناقش فلسفته النقدية التى قام أساسًا عليها ، أو كانت هذه الرؤية مبتكرة ، تقترح تصورًا يختلف قليلاً أو كثيرًا عن التصور الشائع وتطرح - مع اقتراحها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - أسسها النقدية التى استندت إليها .

ولقد كانت ليحيى حقِّى أفكاره النقدية الخاصة التى بنى على أساس منها نظرته الخاصة إلى تاريخ الأدب العربى المعاصر ، وهى نظرة أعتقد أنها لم تحظ بعد بالاهتمام الملائم مع دقتها وعمقها وإمكانية الإفادة منها فى دراسة مراحل أخرى من تاريخ هذا الأدب ، أو أجناس أخرى غير الجنس القصصى .

والفلسفة التى ترتكز عليها نظرة يحيى حقِّى النقدية قائمة على ضرورة التنبه للعوامل الثانوية البسيطة وعدم إهمالها لأنها قد تفوق فى أهميتها العوامل الرئيسية التى تجذب إليها الأنظار غالبًا ، وهو يمتد بفلسفته تلك بعيدًا عن تاريخ الأدب ، فى لوحاته القلمية التى يرسمها والتى يلتقط من خلالها هذه العناصر الثانوية التى يسميها «ناس فى الظل» ويركز عليها . ولعل لوحته التى تحمل عنوان «كومبارس» [١٨٩] تقدم مفتاحًا دقيقًا لفلسفته تلك ... « هو مطلوب لسد فجوة ، إنه مجرد مادة للحشو لا هوية له ، بل حتى لا اسم له ، ليكن له ما يشاء من الأسماء ، هذا لا يهم ، مجرد رقم فى فم تمر به أوقات لا بد له أن يصمت ، أن يجمد كالصنم ، حذار أن يصدر منه أقل نأمة ، أو يبدو من جسده أدنى اضطراب . إذا جاء عليه الدور فعليه أن ينطلق صوته فى تمام لحظة البدء مع الباقين "سوا سوا" . عيب عليه إذا تأخر وحده ، والويل له إذا تقدم وحده ، ومع ذلك لا حفلة بدونه ، التصفيق ينهمر ولا تسقط منه قطرة واحدة

على رأسه ، ينصرف الجميع دون أن يحس بوجوده إنسان ، أو يلحظه أحد .. ما قولك إن نظراتى تتخطى نجم الحفلة وتعلق بوجهه هو .. تفرزه لا من بين الصف بل من بين الحاضرين جميعًا » .

إن الفلسفة التى تتضمنها هذه اللوحة سوف تكون المحرك وراء مراجعة يحيى حقّى للمؤثرات فى الأجناس الأدبية الحديثة ، فليست أسماء شوقى وحافظ ومطران ، ولا خلافات العقاد وطه حسين ، ولا مراسلات نعيمة وجماعة الديوان ، ولا صدور مجلة (أبوللو) ولا المبايعة بإمارة الشعر ولا الترجمات الرئيسية ولا افتتاح الجامعة – ليست هذه وحدها هى الأسماء والأحداث التى تؤخذ فى الاعتبار عند التأريخ للأحداث الأدبية ، ولكن وراءها عشرات التفصيلات الصغيرة غير المشهورة والتى ربما كان لها أثر أكبر على مسايرة الأحداث .

فاليوم الحاسم فى التاريخ الثقافى لمزاج الأمة هو يوم ١٠ فبراير سنة ١٩٠٨م يوم وفاة مصطفى كامل ، ويوم النحس الثقافى فى القرن الماضى كان يوم أن ولَّى محمد على ظهره للأزهر فتكونت للأُمَّة ثقافتان متناحرتان بدلاً من أن تختمرا فى ثقافة واحدة . ومن القلائل الذين أحدثوا توازنًا بين الثقافتين رجل لا يعرف من الثقافة الأوروبية شيئًا وهو الشيخ على يوسف . أما المناخ الحقيقى لميلاد القصة فلم يبدأ مع الأدب الصرف وإنما كانت فلسفة قاسم أمين ودعوته إلى الاستماع إلى النفس ودوره فى تحرير المرأة، كانت مفتاح هذا المناخ . ولم يكن لطلعت حرب دور اقتصادى فحسب وإنما كانت مناقشاته العميقة لأفكار قاسم أمين ودحضه لها ذات أثر فى تهيئة المناخ لميلاد الفن القصصى .

وإذا كان نقاد الغرب يكتبون عن مناخ الطوائف المغمورة والجماعات الخاصة والطبقات المحرومة ومواءمة عالمها لميلاد القصة القصيرة ، فإن يحيى حقّى يجسد لك هذا كله فى بيت واحد من بيوت القاهرة فى (درب سعادة) فى العقد الثانى من هذا القرن ، وهو بيت أحمد تيمور ، حيث يأوى إلى مجلسه العامر دائمًا « جمع غريب من شواذ الناس كان يحلو له الاجتماع بهم ترويحًا للنفس ، أولهم محمد أكمل الأديب

الأحدب ، وهو يتلقى العلم على أستاذ أحدب مثله اسمه الشيخ أحمد البحيرى . ومعهم مصطفى أفندى الذى يسمى البعكوكة لأنه كان قصيراً جداً معوجّ القدمين ، وهذا على رفاعة يسمى بابن المقفع لنحوله ودخول شدقيه ، وهذا يحيى الأفغانى ، يسمى بالقدورى .. لضخامة جسمه وقصر ساقيه ، أما محمد الحفنى المهدى المعروف بأنه عَيَّاب نمَّام فاسمه .. ابن هرمه ، وهكذا » (١٩٠) .

وهذه المجالس فيما يرى يحيى حقّى هى خير حقل لإنبات بذرة كاتب قصصى ، ولقد نبت فيها محمد تيمور ومحمود تيمور ونمت القصة القصيرة على أيديهما .. أليس أفراد هذا المجلس من «الكومبارس» الذين يغفلهم تاريخ الأدب ؟

أما نزعة الصراع الفكرى الأدبى فى العقدين الثانى والثالث من هذا القرن – وهو ذلك الصراع الذى كان يدور حول إمكانية أن يكون الأدب تعبيراً عن الروح «المصرية» الجديدة الطامحة دون أن ينسلخ عن اللغة العربية أو يحرم من حصاد الثقافة الأجنبية والذى جسدته جماعة عرفت باسم «المدرسة الحديثة» – فإن يحيى حقّى ينبش وراء جذوره الحقيقية ، ويتبع حلقات المناقشات الأولى حوله ، وميول أصحابها ، وحتى أماكن عقد اللقاءات ودلالات هذه الأماكن . فشخصية محمد رشيد المحامى الذى لم يكن كاتباً ولا مؤلفاً ، هى التى كانت واسطة عقد بين محمود تيمور والدكتور حسين فوزى ، يجتمعون لقراءة الإلياذة وعيون الأدب الأوروبى ويمضون أغلب الليل في نقاش لذيذ ينفسون به عن مطامعهم فى أن يكون لمصر أدبها الأصيل هى أيضاً . والمناقشات التى تدور حول ميلاد المدرسة الحديثة تولد على يد فئة أرستقراطية مرهفة اعتنقت الديمقراطية ، وصحيفة "السفور" التى كانت تصدر بدءاً من سنة ١٩١٥ – كانت المعبِّر عن هذا الاتجاه فى الدعوة إلى اعتناق الأوروبية فى الأدب والتاريخ ، وإلى التحرر من التقليد ، ومحاولة البحث عن أدب مصرى صميم ، وتطوير الأسلوب إلى ما يوافق مقتضيات العصر ، وتوجيه الأنظار إلى دراسة أدباء مصر وشعرائها مثل البهاء زهير . وإذا كانت أمثال هذه المناقشات الفكرية كانت تدور فى قصور حى المنيرة ، حيث الأرستقراطية المصرية ، فقد دفعت روح ثورة سنة ١٩١٩

بهذه المناقشات إلى الشارع المصرى وأصبحت قهوة الفن التى تواجه مسرح رمسيس ، مسرحًا لهذه المناقشات الفكرية ، واتسعت الحلقة وأصبح يخالطها من الداخل أو على الهامش أدباء مثل إبراهيم المصرى ، وحسين محمود ومحمود عزمى وحبيب زحلاوى ، تنطلق من على موائدهم كالرصاص أسماء هوجو ودستوفسكى وموباسان وتشيكوف وبَلزاك . وكاد ذات مساء أن تنشب معركة لأن أحد الجلساء - بتأثير الثورة - فضل كاتبًا شعبيًا مثل جوركى - على كاتب ليست له رسالة شعبية مثل بَلزاك ، ولكن المعركة انفضت وقد بقى على رخام المائدة فتات من سمسم السميط ، وتبين أن ماسح الأحذية قد انتهز هذه الفرصة ومسح للجميع أحذيتهم وهم لا يشعرون [١٩١] . وهناك تفاصيل أخرى دقيقة حول اتفاق الجماعة على مبادئها وعلى إنشاء مجلة «الفجر» لكى تكون المنبر الأدبى ، حول المصير الذى آلت إليه «المدرسة الحديثة» .

والتفاصيل الدقيقة - التى يكتبها يحيى حقّى عن لقاءات أدباء المدرسة الحديثة والمواثيق التى يكتبونها بينهم ، تذكّر بما كان يدور فى نفس العصر فى عواصم الثقافة الأوروبية على يد بريتون وأراجون وتزارا ، وغيرهم ممن كتبوا مواثيق لحركات أدبية مثل السريالية والدادية - تنخرط جميعها رد فعل للروح البشرية ضد الهزة العنيفة للحرب العالمية الأولى . ومؤرخو المذاهب الأدبية الأوروبية لا يغفلون مثلاً دور مقهى صغير فى مدينة زيورخ بسويسرا انطلقت منه حركة مثل الحركة الدادية سنة ١٩١٩ [١٩٢] .

إن كثيراً من هذه التفاصيل الثانوية حول العمل الأدبى ومنابعه ، أو الكاتب ومحيطه ، أو التكنيك ودقائقه ، أو التعبير وظلاله ، تلقى من يحيى حقّى عناية فائقة ، على طريقته فى الاهتمام بـ «الكومبارس» ، وهى تمتد إلى أشخاص أغفلتهم المناهج الكبرى ، مثل محمد الصادق حسين مترجم كتاب «الأخلاق» لصمويل سميلز ، ومكتشف كتاب (معيد النِّعم ومبيد النِّقم) للسبكى ، وهو كتاب يرى يحيى حقّى أنه البذرة الأولى لمحمد عبده [١٩٣] ؛ وكذلك أحمد خيرى سعيد الثائر فى مجال التعليم والصحافة ؛ وفؤاد المرابط أحد رواد الترجمة والتأليف بالعربية فى مجال الإبداع

الموسيقى [١٩٤] ؛ ومحمد توحيد السلحدار الذى كان يفيض حيوية فى أحاديثه النقدية والأدبية ، ومقالاته فى السياسة والمسرح لم يضمها كتاب [١٩٥] ؛ ومحمد لطفى جمعة مترجم مكياڤللى ومناقش طه حسين فى آرائه الأدبية وصاحب عشرات القصص التى كان ينشرها على أنها ترجمات عن الأدب الروسى فى صحيفة «البلاغ» دون أن يتنبَّه النقاد لذلك [١٩٦] . وقد تمتد اهتماماته إلى طائفة مغمورة فى الفن مثل طائفة «مسرح الغلابة» [١٩٧] أو جنود مجهولى الثقافة مثل جيل المترجمين الأوائل فى عهد محمد على [١٩٨] .

على ذلك النحو من التَّتبع الدقيق ، تقودنا النظرة النقدية الثاقبة ليحيى حقِّى إلى جوانب خفية ودقيقة فى تاريخ الأدب العربى المعاصر ويترك من خلالها ، مع لمساته الكثيرة الأخرى ، بصماته المتميِّزة كرائد من رواد التفكير النقدى العميق .

* * *

هوامش الباب الثانى

(١) التوحيدى ، أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين . بيروت ، دار مكتبة الحياة . ج١ ، ص ٢٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٦٦ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٣ .

(٥) الحصرى : زهر الآداب ، تحقيق زكى مبارك . بيروت ، دار الجيل . ص ٣٠٥ .

(٦) أحمد درويش : ابن دريد الأزدى وتأثيره فى الدرس والنص الأدبى . مسقط ، ١٩٩٢ .

(٧) ميتز ، آدم : الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع ، ص ٤٤٢ .

(٨) التوحيدى ، أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة . ج٤ ، ص ١٩٦ .

(٩) ياقوت الحموى : معجم الأدباء . بيروت ، دار الكتب العلمية . ج٢ ، ص ٣٠٠ ،

(١٠) المصدر السابق :

(١١) التوحيدى ، أبو حيان : الإمتاع والمؤانسه . ج١ ، ص ٢٠ .

(١٢) ياقوت الحموى : معجم الأدباء . ج٤ ، ص ٢٩٩ .

(١٣) المصدر السابق .

(١٤) التوحيدى ، أبو حيان . الإمتاع والمؤانسة . ج١ ، ص ٢٢٥ .

(١٥) المصدر السابق . ج١ ، ص ٢٢٥ .

(١٦) المصدر السابق .

(١٧) المصدر السابق ، ج١ ، ص ١٠ .

(١٨) شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى النثر العربى . ط ١١ القاهرة ، دار المعارف . ص ٢٠٢ .

(١٩) التوحيدى ، أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة . ج١ ، ص٢٦ .

(٢٠) المصدر السابق . ج٢ ، ص ١٣٠ .

(٢١) Barthes, Roland: Introduction à l'analyse structurale des récits. Paris, Edition de Seuil, 1981. p.7.

(٢٢) التوحيدى ، أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة . ج١ ، ص ٢٢٦ .

(٢٣) ياقوت الحموى : معجم الأدباء . ج٤ ، ص ٣١٠ .

(٢٤) ابن القارح : رسالة ابن القارح ، تحقيق عائشة عبد الرحمن . ط ٨ القاهرة ، دار المعارف . ص ٥٥ من طبعة رسالة الغفران .

(٢٥) يستخدم أبو العلاء فى التعبير عن القصيدة عدَّة مصطلحات فى رسالة الغفران ، ومـن بينـها مصطَلح (الكلمة) فى مثل قوله فى الحوار مع امرئ القيس : « أخبرنى عن كلمتك الصادية ،الضادية والنونية » ، ثم يذكر مطالع نصوص بهذه القوافى . انظر رسالة الغفران ، ص ٣١٥ .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(٢٧) كان الإسراف فى هذه التقنية مثار جدل بين النقاد المحافظين والشعراء والمجدِّدين ، كما حدث فى قضية الجدل حول شعر أبى تمام .

(٢٨) أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران ، ص ١٤٠ .

(٢٩) المصدر السابق ، ص ١٤١ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٤١ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٦٤ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ١٦٦ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١٦٧ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ١٩٨ .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ١٩٨ .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٢١٢ .

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٣٣ .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٢٨٨ .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٨٩ .

(٤٠) المصدر السابق ، ص ٢٠٤ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٢٠٦ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

(٤٣) المصدر السابق ، ص ١٧٨ .

(٤٤) المصدر السابق ، ص ١٨٢ .

(٤٥) المصدر السابق ، ص ٢١٥ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٣٧ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٩٣ .

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٣٠٥ .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٨١ .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٢٨٣ .

(٥٢) مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربى . سلسلة عالم المعرفة ، سنة ١٣٩٧ (العدد ٢١٨) . ص ٢٥١ .

(٥٣) Barthes, Roland: Poétique du récit. Paris, Edition de Seuil, 1981. p.7.

(٥٤) انظر فهارس الأعلام فى طبعة عائشة عبد الرحمن ، ص ٥٩٥ ومابعدها .

(٥٥) أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران ، ص ٣٦٤ .

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٣٦٧ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٣٠٤ .

(٥٨) المصدر السابق ، هامش ص ٣٠٤ والمراجع المبينة به .

(٥٩) المصدر السابق ، ص ٣٠٧ .

(٦٠) المصدر السابق ، ص ١٦٨ .

(٦١) المصدر السابق ، ص ١٧٨ - ١٨١ . ينصرف : يسير .

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٢٤٨ .

(٦٣) فى طبعة بنت الشاطئ ، من ص ٢٤٦ إلى ٢٦٢ .

(٦٤) Van Tieghem, Philipe: Dicitionnaire de littératures. Tom II. Paris, PUF, 1968. p.1912.

(٦٥) الحصرى القيروانى ، أبو إسحاق إبراهيم بن على : زهر الآداب وثمر الألباب ، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكى مبارك ، حققه وزاد فى تفصيله وضبطه وشرحه محمد محيى الدين عبد الحميد . ط ٤ بيروت ، دار الجيل ١٩٧٢ . ج١ ، ص ٣٠٥ .

(٦٦) رسائل البديع ، ص ٤٧ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٥١٦ ، نقلا عن الحضارات الإسلامية فى القرن الرابع ، ص ٤٤٢ .

(٦٧) الهمذانى ، أبو الفضل بديع الزمان : مقامات بديع الزمان ، شرح محمد عبده المصرى . ط٢ بيروت ، الدار المتحدة للنشر ، ١٩٨٣ ، ص ٦ .

(٦٨) ميتز، آدم : الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع ، ترجمة محمد عبد الهادى أبو ريدة . ص ٤٤٢ ، هامش ٢ .

(٦٩) حولا دلالات الأعداد على المبالغة فى اللغات والآداب العالمية ، انظر كتابنا الأدب المقارن النظرية والتطبيق ، مبحث ألف ليلة وليلة . القاهرة ، مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥ .

(٧٠) شوقى ضيف : المقامة . ط ٥ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ . ص ١٦ وما بعدها .

(٧١) مارون عبود : بديع الزمان الهمذانى . ط ٥ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠ ، سلسلة نوابغ الفكر العربى . ص ١٨ .

(٧٢) لمزيد من التفصيل حول هذه القضية انظر : محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص ٤٩٦ ؛ وكذلك كتابه الأدب المقارن ، ص ٢٢٣ ، ومابعدها ؛ وانظر كذلك : شوقى ضيف : المقامة ، ص ١٦ ومابعدها ؛ وزكى مبارك : النثر الفنى فى القرن الرابع ، ص ٢٤٨ ؛ وبرو كلمان : دائرة المعارف الإسلامية ، مادة : مقامة .

(٧٣) الحصرى القيروانى : زهر الآداب وثمر الألباب . مقدمة الطبعة الأولى .

(٧٤) انظر القصة فى : العقد الفريد لابن عبد ربه . ج٦ ، ص ٣٠٤ وما بعدها ، منشورات دار مكتبة الهلال ، تقديم خليل شرف الدين - بيروت ١٩٨٦ ، ويلاحظ أنه لم تأت فى رواية العقد الفريد الإشارة بوضوح إلى ابن دريد على أنه صاحب الرواية ، وإنما أشير إلى أبى بكر . وكذلك فعل ابن عاصم الغرناطى فى كتابه حدائق الأزاهر تحقيق الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم ، المكتبة العصرية بيروت ١٩٩٢ . وفى المسألة إذن نظر .

(٧٥) القالى ، أبو على : الأمالى ، ج٢ ، ص ٢٧٦ .

(٧٦) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٨٠ .

(٧٧) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٩٢ .

(٧٨) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٢٣٠ .

(٧٩) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ١٥٢ .

(٨٠) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ٩٨ .

(٨١) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ١٢٦ ، ١٣٤ ؛ ج٢ ، ص ٢٨٩ .

(٨٢) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ٢٩ .

(٨٣) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ٢١ .

(٨٤) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ٣٥ .

(٨٥) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ١٢٦ .

(٨٦) لو طبق ذلك على أدعياء الشعر المجترئين عليه فى عصرنا لنفدت الشياه والجمال .

(٨٧) المصدر السابق . ج٢ ، ص ٢٦٥ .

(٨٨) الهمذانى ، أبو الفضل بديع الزمان : مقامات بديع الزمان ، تحقيق محمد عبده . ص ٢٢٢ وما بعدها ، و١٤١ وما بعدها ؛ وانظر : شوقى ضيف : المقامة ، ص ٢٥ وما بعدها .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٥٢ وما بعدها وص ١٢٨ ومابعدها .

(٩٠) المصدر السابق ، ص ٥٥ .

(٩١) أوكنور ، فرانك : الصوت المنفرد ، ترجمة الدكتور محمود الربيعى . القاهرة ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٠ .

(٩٢) شوقى ضيف : المقامة ، ص ١٨ .

(٩٣) القالى ، أبو على : الأمالى . ج١ ، ص ١٩٤ .

(٩٤) المصدر السابق . ج١ ، ص ١١٣

(٩٥) ميتز ، آدم : الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى ، ص ٤٤١ .

(٩٦) القالى ، أبو على : الأمالى . ج٢ ، ص ٥٩ .

(٩٧) المرجع السابق . ج٢ ، ص ٣٠٨ ؛ انظر كذلك حديث الأعرابى وهلال رمضان فى الأمالى . ج١ ، ص٣١ ؛ والأعرابى الذى يطلب منه مهر كبير . ج١ ، ص ٢٨٣ .

(٩٨) انظر على سبيل المثال نماذج الأحاديث : الأمالي ، الجزء الأول ، ص ٢٢ ، ٤٣ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٦١ ، ١٣٩ ، ١٩٤ ، ٢١١ ، ٢٣٩ ؛ والجزء الثاني ، ص ١٤ ، ٧١ ، ٨١ .

(٩٩) المصدر السابق . ج٢ ، ص ١٠٥

(١٠٠) المصدر السابق . ج٢ ، ص١٠٤ ؛ ج١ ، ١٦.(١٠١) المصدر السابق . ج٢ ، ص٨٣ ، ٨٦ .

(١٠٢) المصدر السابق . ج٢ ، ص١٢ .

(١٠٣) المصدر السابق . ج٢ ، ص٩٥ .

(١٠٤) انظر كتاب أبى الفرج عبد الرحمن على بن الجوزى (ت ٥٩٨ هـ) : أخبار الحمقى والمغفلين . ط ٢ القاهرة ، ١٩٨٣ .

(١٠٥) انظر : بروكلمان ، كارل : تاريخ الأدب العربى ، ترجمة عبد الحليم النجار . ط٤ القاهرة ، دار المعارف . ص ١٨٤ .

(١٠٦) انظر : تعليق من أمالى ابن دريد ، تحقيق السيد مصطفى السنوسى . الكويت ، ١٩٨٤ . ص ٥٣ .

(١٠٧) انظر : المصدر السابق ، ص٥٩ .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(١٠٩) كتاب الأمالى لأبى على القالى . الطبعة الثانية ، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٤ . ص ٥٣ .

(١١٠) انظر : تعليق من أمالى ابن دريد ، ص ١٥٠ ؛ وأمالى القالى . ج٢ ، ص٧١ .

(١١١) انظر : تعليق من أمالى ابن دريد ، ص ١٥٠ ؛ وأمالى القالى . ج٢ ، ص٧١ .

(١١٢) انظر : تعليق من أمالى ابن دريد ، ص ١٥١ ؛ وأمالى القالى . ج٢ ، ص٨٠ .

(١١٣) انظر : تعليق من أمالى ابن دريد ، ص ١٥٣ ؛ وأمالى القالى . ج٢ ، ص ١٢١ .

(١١٤) انظر : تعليق من أمالى ابن دريد ، ص ١٥٣ ؛ وأمالى القالى . ج٢ ، ص ٨٠ .

(١١٥) انظر : ص ٤٩ من مقدمة تحقيق التعليق .

(١١٦) المرجع السابق ، ص ٢١١ وما بعدها .

(١١٧) انظر : تعليق من أمالى ابن دريد ، ص ٤٩ .

(١١٨) المسعودى ، أبو الحسن على بن الحُسَيْن : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، شرح مفيد قميحة . بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٦ . ج ٤ ، ص ٤٣٥ .

(١١٩) ماكدونالد : دائرة المعارف الإسلامية (النسخة العربية) القاهرة ، دار الشعب ، د.ت. ج٤ ، ص ٢٠٩ .

(١٢٠) ابن النديم : الفهرست . طبعة فلوجل . ص ٣٠٤ .

(١٢١) انظر : دائرة المعارف الأسلامية ، النسخة العربية . ج٤ ، ص ٢١٣ .

(١٢٢) المرجع السابق ، ص ٢١٢ .

(١٢٣) ألف ليلة وليلة ، مطبعة صبيح بمصر (د .ت) ج٣ ، ص ٢١٢ وما بعدها .

(١٢٤) تستخدم كلمة المْناصِف بمعنى الحِيَل ، وإظهار القدرة على تفزيع العامة أو الإضرار بهم بوسائل غير مباشرة . والكلمة عامية لعلها مأخوذة من بعض مشتقات مادة «نصف» . ومنها كما يقول صاحب

القاموس المحيط ، « انتصف منه : استَوفى حقَّه منه كاملاً حتّى صار كلّ على النصف سواء » . ومن هذه المشتقات كذلك ؛ « المنصف كمقعد ومِنبر الخادِم ، وجمعها مناصِف » . القاموس المحيط . ج ٢ ، ص ٢٠٧ ، مطبعة الحلبى ، ١٩٥٢ . ويضيف المعجَم الوَسيط إلى هذه الصيغ : « أنصَف فلانًا من فلان : استَوفى حقَّه منه » . المعجم الوسيط . ج٢ ، ص ٩٦٣ . القاهرة ، مجمع اللغة العربية ، ١٩٨٥ .

(١٢٥) سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٩ . ج٢ ، ص٢٢٩ .

(١٢٦) دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة العربية .

(١٢٧) انظر : أحمد حسن الزيات : ألف ليلة وليلة ؛ محاضرات المجمع العلمى بدمشق . ج٣ ؛ وانظر فى عرض هذه الآراء ومناقشتها ، شفيق معلوف : حبات زمرد . دمشق ، ١٩٦٦ ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى .

(١٢٨) ألف ليلة وليلة . ج ٣ ، ص ٢١٦ .

(١٢٩) انظر لسان العرب لابن منظور . ج٦ ، ص ٤٧١٠ ، طبعة دار المعارف .

(١٣٠) Miquel, Andre: Sept contes des Mille et une nuits. Paris, 1981.pp.54 et suivants: Sindbad.

(١٣١) Voir: Cohen, Cl : Mouvements populaires et autonomisme urbain dans l'Asie musulmane du Mouen age. Leiden, 1959.

(١٣٢) انظر : معجم أسماء العرب . جامعة السلطان قابوس . مادة « دنف » . ج١ ، ص ٥٩٥ ، ومادة « شومان » . ج١ ، ص ٩٧٠ . جامعة السلطان قابوس – مكتبة لبنان ، ١٩٩١ .

(١٣٣) انظر : محسن جاسم الموسى : الوقوع فى دائرة السِّحر ؛ ألف ليلة وليلة فى النقد الأدبى الإنجليزى . بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢ . ص ٣٢٧ .

(١٣٤) المرجع السابق ، ص ٣٢٧ .

(١٣٥) رفاعى الطهطاوى : تلخيص الأبريز فى تلخيص باريز ، ص ١٩٣ .

(١٣٦) Louca, Anowar: Voyageurs et ecrivains egyptiens en France au XIXe siecle. p. 88 et Suivantes.

(١٣٧) على مبارك : الأعمال الكاملة « علم الدين / المقدمة » ، دراسة وتحقيق محمد عمارة . بيروت ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩ . مج ، ص ٢٣١ .

(١٣٨) المرجع السابق ، ص ٣١٨ – ٣٢٠ .

(١٣٩) المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(١٤٠) حامد طاهر : الفلسفة الإسلامية ؛ مدخل وقضايا . دار الثقافة العربية ، ١٩٩١ . ص ١٥١٠ ومابعدها .

(١٤١) المرجع السابق ، ص ١٩٥ .

(١٤٢) عبد الديع عبد الله : على مبارك وعلم الدين والخمائر القصصية المبكرة .

(١٤٣) على مبارك : الأعمال الكاملة « علم الدين / المسامرة التسعون » . مج ٢ ، ص ٢٨٥ .

(١٤٤) المرجع السابق . مج ١ ، ص ٤٦١٠ ومابعدها .

Louca, Anowar: Voyageurs et ecrivains egyptiens en France au XIXe siecle. p. 89. (١٤٥)

(١٤٦) على مبارك : الأعمال الكاملة « المقدمة » ، ص ١٢٥ ومابعدها .

(١٤٧) أحمد درويش : الأدب المقارن ؛ مبحث ألف ليلة وليلة . ص ٢ القاهرة ، دار الثقافة العربية ، ١٩٩٢ .

(١٤٨) على مبارك : الأعمال الكاملة « علم الدين » . مج ٢ ، ص ٣٨٥ .

(١٤٩) المرجع السابق ، ص ١٤١ .

(١٥٠) المرجع السابق ، ص ٦٠٤ .

(١٥١) يحيى حقى : ناس فى الظل وشخصيات أخرى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ . ص ٩ .

(١٥٢) المرجع السابق ، ١٦٥ .

(١٥٣) يحيى حقى : دمعة فابتسامة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ص ١٤١ .

(١٥٤) المرجع السابق ، ص ١٤٧ .

(١٥٥) يحيى حقى : خطوات فى النقد . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ . ص ١٠ .

(١٥٦) محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، « مقال : يحيى حقى ناقداً » .

(١٥٧) يحيى حقى : خطوات فى النقد ، ص ٨ .

(١٥٨) يحيى حقى : عطر الأحباب . القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، سنة ١٩٨٦ . ص ٥٩ .

(١٥٩) يحيى حقى : فجر القصة المصرية . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ . « مقال بعنوان القصة ماضيها ومستقبلها » .

(١٦٠) المرجع السابق ، ص ١٥٣ .

(١٦١) يحيى حقى : ناس فى الظل وشخصيات أخرى ، ص ١٤٩ .

(١٦٢) يحيى حقى : هذا الشعر . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ .

(١٦٣) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(١٦٤) المرجع السابق ، ص ٨٦ .

(١٦٥) يحيى حقى : أنشودة البساطة ؛ مقالات فى فن القصة القصيرة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ . مقال الفقر اللغوى ، ص ٣٦ وما بعدها .

(١٦٦) المرجع السابق ، ص ٣٧ .

(١٦٧) المرجع السابق ، مقال « من غير تشبيه ولا تمثيل » ومقال « يمين ويسار » ، ص ٥١ وما بعدها .

(١٦٨) المرجع السابق ، ص ٥٧ .

(١٦٩) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

Fontanier: Les Figures du discours. Paris, Flamarion, 1976. (١٧٠)

(١٧١) يحيى حقى : فجر القصة المصرية ، ص ٨٧ ، ١٢٨ ، ومحمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون .

(١٧٢) محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٧٧ .

Thibaudet, Albert: Physiologie de la critique. Paris, Libaririe Nizet, 1971. p. 187. (١٧٣)

(١٧٤) يحيى حقى : عنتر وجولييت . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٨ .

(١٧٥) يحيى حقى : ناس في الظل وشخصيات أخرى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ١٧ وما بعدها .

(١٧٦) يحيى حقى : عنتر وجوليت ، ص ١١

(١٧٧) محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، ص ٢٠٥ .

(١٧٨) يحيى حقى : أنشودة البساطة ، ص ٦٨ ؛ وانظر تعليق عبد الفتاح عثمان على هذه العبارات فى الأسلوب القصصى عند يحيى حقى . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٩٠ ص ١٨ .

(١٧٩) يحيى حقى : كناسة الدكان ، إعداد ومراجعة فؤاد دوارة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ . ص ١٦٤ .

(١٨٠) المرجع السابق .

(١٨١) Thibaudet, Albert : Physiologie de la critique. p. 130.

(١٨٢) Op. cit., p. 130.

(١٨٣) يحيى حقى : فجر القصة ، ص ١٢٧ .

(١٨٤) المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

(١٨٥) المرجع السابق ، ١٢٩ - ١٣٠ .

(١٨٦) أحمد درويش : الأدب المقارن النظرية والتطبيق ؛ دراسة مقارنة بين روس وهيكل . ط ٢ ، دار الثقافة العربية ، ١٩٩٢ . ص ١٩١ ومابعدها .

(١٨٧) يحيى حقى : ناس فى الظل .

(١٨٨) Etiemble: Comarison n'est pas raison. Paris, 1983. p. 17.

(١٨٩) يحيى حقى : ناس فى الظل ، ص ٩ .

(١٩٠) يحيى حقى : فجر القصة ، ص ٣٤ .

(١٩١) المرجع السابق ، فصل المدرسة الحديثة ومحمود طاهر لاشين .

(١٩٢) Voir: Nadeau, Maurice: Histoire du surrealisme. Paris, 1970.

(١٩٣) يحيى حقى : دمعة فابتسامة .

(١٩٤) المرجع السابق .

(١٩٥) يحيى حقى : ناس فى الظل .

(١٩٦) المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

(١٩٧) يحيى حقى : دمعة فابتسامة .

(١٩٨) يحيى حقى : ناس فى الظل ، ص ١٦٥ .



المؤلف فى سطور

أ. د. أحمد درويش

أستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم جامعة القاهرة .

- مقرر لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة .

- حائز على جائزة الدولة النقدية فى الأدب عام ٢٠٠٨ ، وجائزة الابداع فى نقد الشعر من مؤسسة البابطين عام ٢٠٠٥ ، وجائزة نجيب محفوظ التقديرية بجامعة القاهرة عام ٢٠٠٥ وجائزة أفضل كتاب فى النقد الأدبى من مؤسسة اليمانى عام ١٩٩٥ ، وجائزة أفضل كتاب مترجم فى النقد الأدبى عن كتاب «اللغة العليا» من وزارة الثقافة المصرية.

- له أكثر من ٣٠ كتابًا مؤلفًا ومترجمًا فى الدراسات الأدبية والنقدية والمقارنة وعشرات المقالات فى المجلات المتخصصة .

المراجعـــة اللغـــوية : أيمن عامر

الإشـــــراف الفـــنى : مها عصام